Über

Goethes Gedichte

Von

Viktor Hehn

Aus dessen Nachlaß herausgegeben
von
Eduard von der Hellen

Stuttgart und Berlin 1911
J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart

Vorbemerkung des Herausgebers

Für den Sommer des Jahres 1848, das dritte Semester seiner Lehrtätigkeit an der Dorpater Universität, hatte Viktor Hehn Vorlesungen über Goethes und Schillers Lyrik angekündigt, die er mit einer eigenartigen Einleitung eröffnete: nicht, wie üblich, von den Vorgängern der beiden großen Dichter, sondern von ihren Nachfolgern ging er aus, an diesen, nicht an jenen sie messend. So entstand eine besonders auf die Lyrik gerichtete Betrachtung der deutschen Dichtung nach Schiller und Goethe. Sie nahm den vierten Teil der zur Verfügung stehenden Zeit in Anspruch, und die auf diese umfassende Einleitung folgende Erklärung der Gedichte Goethes wuchs sich zu einer so gründlichen Betrachtung dieser ganzen Dichtergestalt aus, daß die zu unmittelbarem Anschluß angekündigte Besprechung der Lyrik Schillers auf das nächste Semester verschoben werden mußte.

Was Hehn seinen Zuhörern bot, war keine eilig zusammengeraffte Weisheit. Schon als Knabe — sein aus fränkischer Familie stammender Vater war Landrichter in Dorpat — hatte er sein geistiges Deutschtum durch das lebhafteste Interesse für die deutsche Literatur betätigt, ihr Studium beglückte ihn während des zwölfjährigen Haus- und Schullehrerdienstes, der seiner Berufung nach Dorpat vorausging, und Goethe hieß von jeher der Stern seines Lebens. So war er nicht nur mit den Werken dieses Dichters, sondern auch mit der damals noch übersehbaren Literatur über ihn durchaus vertraut, als die

Aufgabe an ihn herantrat, neben sprachgeschichtlichen und grammatischen auch literarhistorische Vorlesungen an der Universität seiner Vaterstadt zu halten. Und zweimal während der neun Semester, auf die ein herbes Geschick seine akademische Lehrtätigkeit beschränkte*), las er über Goethe: außer dem hier vorliegenden Kolleg über die Gedichte noch zuletzt, im Sommer 1851, über Hermann und Dorothea.

Letztere Vorlesungen, die Hehn bald darauf, während seiner Verbannung in Tula, zum Buch ausarbeitete, haben Albert Leitzmann und Theodor Schiemann 1893, drei Jahre nach seinem Tode, herausgegeben, und eine zweite Auflage — Stuttgart, Cotta 1898 — beweist, daß die gehaltvolle Arbeit die ihr gebührende Beachtung gefunden hat, trotz der inzwischen so mächtig angeschwollenen Literatur über Goethes Leben und Werke.

Ein gleiches, ja ein noch höheres Interesse verdienen Hehns Vorlesungen über Goethe als Lyriker, obwohl seit ihrer Abfassung sechs Jahrzehnte vergingen. Denn wie der Gegenstand, auf den sie sich beziehen, unvergänglich ist, so kann auch die ästhetische und literarhistorische Bewertung dieses Gegenstandes durch einen Mann von der Gemüts- und Verstandestiefe Viktor Hehns nicht veralten. Mögen wir heute viel genauer als er unterrichtet sein über die Entstehungszeit, die Beziehung und Veranlassung einzelner Gedichte — das Urteil über diese Gedichte konnte dadurch wohl in Einzelheiten berichtigt und verschärft werden, ob es aber auch erweitert und vertieft wurde, das hängt von der Persönlichkeit des Urteilenden ab, nicht von dem Umfange des Datenmaterials, das ihm zur Verfügung stand. Die Größe und Klarheit der Gesamtauffassung von Goethes dichterischer Individualität, die Schönheit der Darstellung und eine Fülle feinster Einzel-

*) Vgl. Theodor Schiemann, „Viktor Hehn. Ein Lebensbild", Stuttgart, Cotta 1894, S. 137 ff.

beobachtungen entschädigen in diesen Vorlesungen reichlich für die unbedeutenden Irrtümer, die sie enthalten. Diese Mängel zu berichtigen, ist heute leicht; schwer bleibt es immer, jene Vorzüge zu überbieten, durch welche dieses Buch für alle Zeit einen sehr ehrenvollen Platz in der Goetheliteratur einnehmen wird. Kein Nachschlagewerk ist es, in dem man hastig suchen und schnell finden soll, was Hehn über dieses oder jenes Gedicht gesagt hat, sondern ein Buch, das man in Ruhe lesen muß, um die große Gesamtanschauung Goethes, die Hehn darin niedergelegt hat, dankbar in sich aufzunehmen.

Eine völlige Bearbeitung dieser Vorlesungen in der Art derjenigen über Hermann und Dorothea hat Hehn nicht unternommen. Zu einer Wiederholung vom Katheder aus kam es nicht, und in den Tulaer Jahren (1851—55) beschäftigte ihn der Plan einer umfassenden Goethe-Biographie, in welche aus diesen Vorlesungen bedeutende Abschnitte unmittelbar hätten übergehen können. Dann aber gerieten Hehns Papiere in den Gewahrsam der russischen Geheimpolizei, die sie erst im Jahre 1874 wieder freigab.

Einen Teil der Vorlesungen vom Sommer 1848 hat aber Hehn bearbeitet: die oben erwähnte Einleitung über die deutsche Dichtung nach Schiller und Goethe. Schon im März 1849 hielt er über dieses Thema drei öffentliche Vorträge in Dorpat, in denen er sich an jene Einleitung bald wörtlich anschloß, bald erweiternd, bald kürzend und klärend von ihr abwich.

Der nachstehende Text bietet auf Seite 1—58 die bearbeitete Fassung dieser Einleitung, und in den Anmerkungen am Schlusse dieses Buches Seite 327—336 werden aus der älteren Fassung die wichtigsten der bei der Bearbeitung gestrichenen oder wesentlich umgestalteten Abschnitte und Sätze mitgeteilt.

Im übrigen beschränken sich die Anmerkungen des Herausgebers auf Nachweisung von Zitaten und auf Richtigstellung

der oben charakterisierten Irrtümer Hehns, die sich regelmäßig als durch die Unzulänglichkeit des ihm zugänglichen Materials verursacht erweisen ließen und reichlich aufgewogen werden durch richtige Kombinationen, die erst in späteren Veröffentlichungen ihre Bestätigung fanden.

Zum Schluß dieser Vorbemerkung bedarf es nur noch einer Erklärung der eingeklammerten Ziffern, die in Hehns Text neben die Titel der einzelnen von ihm besprochenen Gedichte gesetzt sind: sie nennen Band und Seite der Cotta'schen Jubiläums-Ausgabe von Goethes Sämtlichen Werken, damit der Leser das jeweils behandelte Gedicht leicht auffinden könne.

Stuttgart, 22. Januar 1911

Dr. Eduard von der Hellen

Inhalt

Einleitung

Deutsche Dichtung nach Schiller und Goethe

Nachdem die deutsche poetische Literatur in den drei letzten Dezennien des achtzehnten Jahrhunderts durch Goethe und Schiller eine Höhe erreicht, die noch jetzt unsern Stolz und Trost bildet, ist sie im neunzehnten Jahrhundert ebenso rasch wieder hinabgestiegen. Auf die schönste Blüte ist der kläglichste Verfall gefolgt. Nimmt man dasjenige aus, was der alternde Goethe seiner Nation noch schenkte, so kann man seit Schillers Tode kein einziges größeres poetisches Werk nennen, das Anspruch auf Vollendung hätte und eine ganz reine Freude gewährte. Manches erlangte zu seiner Zeit lauten Beifall, ward als klassisch und epochemachend begrüßt, und in wenig Jahren war es gänzlicher Vergessenheit anheimgefallen. Wir sehen keinen einzigen Dichter, der aus der Gewalt schöpferischen Genies unwiderstehlich die Mitlebenden zwänge, hinrisse, beherrschte, der bei voller Originalität doch im Zentrum der Zeit stünde und so neue Wege gebahnt, neue poetische Ausgangs- und Standpunkte festgesetzt hätte. Vielmehr ist die ganze schöne Literatur des neunzehnten Jahrhunderts nichts als Abglanz, Nachklang, geschwächter Widerhall, auch wohl Ausartung jener Blütezeit, es ist ein Nachbeben der geistigen Bewegung, in deren Mitte Goethe steht. Auf ästhetischem Gebiet sind alle Chorführer mehr oder minder Epigonen, das heißt Nachgeborene stärkerer Heldenväter, und wir können das Wort des alten Horaz, das er beim Untergang der römischen Republik gebrauchte: die Zeit unsrer Eltern hat eine schwächere Nachkommenschaft geboren — wohl auf unsre jetzige Literatur anwenden. Länger

als das poetische Ideal erhält sich der philosophische Gedanke. Wie eine doppelte mächtige Gebirgskette nämlich läuft der Reihe großer Dichter eine Reihe großer Denker parallel, von Kant, Jacobi und Fichte bis Schelling, Hegel und Feuerbach; dieselbe innere Erhebungskraft hat beide emporgetrieben, beide ruhen auf demselben Prinzip freier Menschlichkeit; nur in der Zeit dem Ausgangspunkt nach etwas jünger und daher bis in unsre Tage sich erstreckend, ist das deutsche Denken doch eine Frucht derselben Saat, aus welcher Goethes und Schillers Dichtungen hervorgingen. Mit Recht hat Schelling an seinem Nebenbuhler und Feinde Hegel doch als Verdienst gerühmt, daß durch sein Auftreten und seine Lehre der Zusammenhang mit der goldenen philosophischen Zeit am Schlusse des achtzehnten Jahrhunderts erhalten worden sei.

Ein Hauptmerkmal aller dichterischen Erzeugnisse der letzten vierzig bis fünfzig Jahre, der tödliche Wurm, der an jeder poetischen Blüte nagt, ist das Vorherrschen der Kritik und Reflexion. Man sieht, die ästhetische Bildung ist ausgebreitet, Literaturgeschichte, Sprachstudium, Übersetzung in Massen, die poetischen Schätze aller Zeiten und Völker, große Muster schweben vor, auch die jedesmalige Aufgabe der Zeit ist leicht in eine allgemeine Formel zu fassen — daher ein Überwiegen des Wissens über das Können, daher die Abwesenheit warmen Lebens und voller Realität in den poetischen Gebilden, daher bei dem Mangel der eigentlich schaffenden und bildenden Phantasie das vergebliche Gelüste, dennoch ihre Wirkungen zu erreichen. Die Dichter sind mehr Literaten und Belletristen als Dichter. Sie haben literarische Zwecke, ästhetische Absichten, religiöse, soziale Tendenzen. Der ins Unendliche vermehrte, überall hindringende ästhetische Journalismus hat, wie ein feines zerstörendes Element, keine dunkle, naive, einsame Stelle übrig gelassen, wo ursprüngliche Natur wäre, wo das Leben für sich gälte. Den schaffenden Trieb, der, sich selbst ein Rätsel, einer innern Notwendigkeit folgte, hat, wo er sich regte, das Licht früh geweckter Reflexion getroffen und im Augenblick dieser Berührung seine Kraft ge-

brochen. So war es in der eigentlichen romantischen Schule, so mit dem sogenannten jungen Deutschland, so ist es auch mit der neuesten Schule der liberalen Dramatiker, politischen Lyriker und sozialen Novellisten. Die romantische Schule phantasierte über Phantasie, sie trieb Poesie der Poesie und spiegelte sich bei all ihrem dichterischen Tun in dem Bewußtsein eigner Genialität. Die Schlegel machten triumphierende Verse über ihres Freundes Tieck romantische Dichtungen, ja sie besangen ihr eignes kritisches Journal, das Athenäum. Dichter und Dichterleben wurde der Lieblingsstoff poetischer Darstellungen. Novalis ließ die zerflossene Gestalt Heinrichs von Ofterdingen, des vermeintlichen mittelalterlichen Dichters, in täuschender Zauberbeleuchtung vor uns aufsteigen, Tieck zeigte uns in zwei seiner besten Novellen Shakespeares und Camoëns' Dichten und Trachten, und der Lorbeer, den er jenen Vorgängern wand, war mit für die eigne Stirn bestimmt. Und bis in die jüngste Zeit herab geht diese Lust der Poesie, ihr eignes Spiegelbild zu haschen. Da werden uns Gottsched und Gellert, Schiller und seine Mitschüler auf der Karlsakademie, Schiller während seiner Heimatsjahre, Richard Savage und Molière, Lessing als Jüngling und Spinoza als Opfer des Fanatismus, und Bürger und Schubart und Goethe in Straßburg u. s. w. als Helden von Dramen, Novellen und Romanen vorgeführt. — Damit hängt auch der äußere Umstand zusammen, daß die Dichter meist dem Norden und Nordosten Deutschlands (nicht mehr dem Südwesten und Süden) angehören und daß Berlin im neunzehnten Jahrhundert die literarische Hauptstadt Deutschlands wurde. Schiller und Goethe, Schelling und Hegel besaßen die *positive* Kraft der poetischen *Tat* und der intellektuellen *Anschauung* als ein Erbteil ihrer Heimat, wo das Gemüt ein ungebrochenes, der Mensch ein vollerer, der Sinn für die umgebenden Dinge heiterer und offener ist. Die Mitglieder der Romantik (und ihre Nachfolger) wurden alle in dem naturlosen reflektierenden Norden geboren, wo Mensch und Welt im Zwiespalt ist, und sie erwärmten sich an dem individuellen Leben, das in Goethes Dichtungen mit so

entzückender Wahrheit atmete, und an Schellings anschauungsreichen Synthesen dessen, was in ihnen selbst entzweit war.

Ein zweites in die Augen fallendes Merkmal der Literatur des letzten halben Jahrhunderts ist ihr reaktionärer Charakter. Reaktionär ist sie im Vergleich zu der klassischen Epoche in doppelter Hinsicht. Sie ruht nämlich erstens nicht mehr, wie damals, auf einer liberalen Weltansicht, auf edler Geistesfreiheit, auf Unbefangenheit der Sitte, des Lebens und der religiösen Meinung. Goethe und Schiller sind die edlen Blüten der großen emanzipativen Bewegung des achtzehnten Jahrhunderts; die Aufklärung ist der Boden, auf dem sie kampflos wandeln, das Element, in dem sie ruhig atmen. Voltaire und Rousseau bilden für beide die bewußte oder unbewußte Voraussetzung. Der eine, Kind und Priester der Natur, schließt sich an Spinoza und gewinnt in dessen erhabener Ethik eine selige Weite des Blickes über die in Haß und Liebe getrennte Welt; der andere, das Genie der idealen Freiheit, stärkt die Kraft seines Wollens an Kants strengen Abstraktionen, um in seinen letzten Lebensjahren im Umgange mit seinem reifern Freunde gleichfalls in die Bahn schöner Versöhnung einzulenken. So genährt mit der Lebensluft der Vernunft und Freiheit, stellen beide, in sich und ihren Werken, das griechische Altertum wieder her, dessen Pforten Winckelmann geöffnet hatte, und gewinnen durch ihr kritisches Jahrhundert Raum zu der positiven Erfüllung mit dem Geist des Hellenismus, dem Geist der Humanität und sittlichen Schönheit. Wie an Homer und Sophokles, lehnen sie sich auch an Shakespeare, den Dichter des fröhlichen England, nicht des spätern bigotten, wie es aus der puritanischen Revolution hervorging, den Dichter, dessen Blick, von keinem Dogma umwölkt, mit so sichrer Unparteilichkeit den Weltlauf überschaut. — Diese freie Atmosphäre, in welcher unsre beiden Dichter leben und weben, hat sich im neunzehnten Jahrhundert sichtlich verdickt und getrübt. Hierophanten aller Art traten hervor und schrieben Hieroglyphen und zündeten die Weihrauchpfannen an. Des scharfen Tageslichtes überdrüssig, wirft sich das Gemüt in die

primitiven Urzeiten zurück, wo ahnende Völker in pflanzenhafter Stille bedeutsame Bildungen geschaffen. Die Vernunft beugt sich der Tradition, die Bildung des Jahrhunderts wird als nichtig weggeworfen vor der tiefen Priesterweisheit, die in grauer Vorzeit der Besitz eines noch nicht abgefallenen, in Einheit mit Gott verbliebenen Geschlechtes war. Der Standpunkt der Wissenschaft wird mit dem der Mythik und Symbolik vertauscht. Glaube, Gemüt, Sehnsucht nach dem Unbegreiflichen setzen sich dem revolutionären Aufklärungszeitalter entgegen. Die Kritik gilt für seicht, die Aufklärung für trivial, die Philosophie für beschränkt verständig. Jakob Böhme, Angelus Silesius, solche lange verschüttete Quellen theosophischer Mystik, werden wieder aufgegraben und betäuben die eifrig schöpfenden Adepten. Das griechische Altertum tritt zurück, und die beiden dem alten griechischen Leben entgegengesetzten Pole, der Orient, der gebundene, priesterliche, und der Norden, der harte und lichtlose, ziehen herrschend die Geister an. Die mittelalterliche Kunst und Poesie, seit dem Renaissancezeitalter des fünfzehnten Jahrhunderts als kindisch und barbarisch verachtet, wird mit ihrer altertümlichen Formarmut und phantastischen Formlosigkeit, mit der Kinderweisheit ihres märchenhaften Inhaltes aus einer armen Aschenbrödel zur Prinzessin gemacht und mit Hohn gegen ihre antike Schwester auf den Thron gesetzt. Der griechische Säulentempel muß sich gefallen lassen, daß der gotische Dom sich als ebenbürtig neben ihn stellt, und der alte Homer muß dulden, daß das Nibelungenlied sich ihm vergleicht und ihn sogar aus den Schulen zu verdrängen sucht. In der griechischen Götterlehre, diesem wunderbarsten Gedicht, das der menschliche Geist geschaffen, schaute der Seherblick romantischer Mythologen kein leichtsinniges Spiel mit Fabeln mehr, sondern Trümmer urweltlicher Philosopheme, verhüllte Sinnbilder altorientalischer Erkenntnis, das zu Farben gebrochene reine Licht einer Urreligion. Wie auf theologischem, trat auch auf politischem Gebiet die Mystik dem Rationalismus entgegen. Ein großer Rechtsgelehrter sprach unserer Zeit überhaupt den Be-

ruf zur Gesetzgebung ab; der Staat war in den Augen politischer Romantiker nicht mehr ein freies Kunstwerk der Vernunft, dem die natürlichen Bedingungen nur als zu verarbeitender Stoff unterliegen, sondern ein Naturgewächs, das in einem organischen Lebensprozeß begriffen ist, an den keine unheilige Hand störend rühren soll. Die ideale Anerkennung alles Schön-Menschlichen, von welchem Volke es uns auch zugekommen, jener Humanismus, für den Herder geschwärmt, zog sich zusammen in die Enge und den Eifer nationalen Vorurteils, in deutschen Rassenstolz, der sich besonders im antiquarischen Aufstöbern der Vergangenheit und im Hasse gegen Frankreich, das vorzugsweise **moderne** Land, befriedigte. Es war natürlich, daß in einer so schwülen Luft auch die Poesie kein gesundes Wachstum entfalten konnte und die unheimlich brennende Farbe ihrer Blüten ein innerlich wirkendes Gift verriet. Selbst die Philosophie, die ihre Wurzeln noch in der klassischen Epoche hatte, gab dem veränderten Zeitgeist nach. Schon Fichte zeigt den Übergang: was er früher **das Ich** nannte, hieß ihm später nicht ohne mystische Färbung **Wesen Gottes**; statt des absoluten Subjekts, das im Wissen sich und die Welt setzt, pries er nun die **Liebe**, die über dem Wissen und der Vernunft steht. Schellings Naturphilosophie stand im Bunde mit dem romantisch-katholischen Obskurantismus; an Hegel lehnte sich die protestantische Theologie, die mit unerwarteter Freude aus seinen Händen eine Restauration ihrer am meisten gefährdeten Besitztümer entgegennahm. Zwar die beiden entgegengesetzten Elemente, die die Hegelsche Philosophie zufolge ihrer Abkunft von der Hochschule Jena zu Fichtes und Schillers Zeit und dann zufolge ihrer Stellung mitten in dem Zeitalter der Restauration in sich trug, diese beiden Seiten trennten sich in gegenseitiger Empörung, die Schule zerfiel in eine rechte und eine linke Seite, die letztere trat in eine immer engere Verbindung mit der unterdes im stillen erstarkten Partei des politischen Radikalismus — aber auch dies alles ohne Gewinn für die Dichtung, vielmehr zu ihrem Nachteil. Manches längst errungene ästhetische Gut wurde wieder in Frage gestellt.

Man kam dahin, Poesie und Kunst als bestimmten politischen Systemen dienend zu denken und ein poetisches Produkt, einen Dichter zuerst nach seinem religiösen und politischen Glaubensbekenntnis zu fragen. Die Grundunterscheidung zwischen Stoff und Form, die in ästhetischen Dingen so wesentlich ist, Goethes und Schillers immer wiederholte Forderung, nicht pathologisch durch die Materie, sondern künstlerisch durch die Form eine Dichtung auf sich wirken zu lassen, diese Unterscheidung, diese Forderung wurde nicht beachtet oder ausdrücklich in die entgegengesetzte verwandelt. Schon Gervinus, ein sonst verdienter Geschichtschreiber, trägt diese Schuld: er maß die Dichter nicht nach dem Grade künstlerischer Vollendung, den sie erreicht, sondern nach ihrer Stellung zu dem moralisch-nationalen Rigorismus, den er bekannte. Bald hörte man aus dem Munde der jüngsten politischen Kritik, Goethe sei noch nicht der Rechte; er sei bloß schöne Subjektivität, das heißt ein Subjekt, das erst *in sich* das schöne Gleichgewicht zwischen Empfindung und Gedanken, Begehren und Einsicht, Herz und Welt hergestellt; das höhere Ziel aber, das die Poesie suche, sei die Objektivität der Freiheit, das heißt Darstellung einer großen, lebendig bewegten, nach sittlichen Zwecken gestalteten öffentlichen Ordnung der Dinge, in deren Verflechtung der Einzelne erst seine wahrhafte Bestimmung, die Erfüllung mit wahrhaftem Inhalt finde. In Goethe fand sich nur *Seelenschönheit* und deren Ausdruck, Schmerzen des *Gemütes*, die tiefen Verwandlungen, Irrungen und Heilungen des *psychologischen* Lebens — in Schiller aber schon Andeutung der Zeitverhältnisse und der Tatendrang nach außen strebender männlicher Heldennaturen. Daher nun bei jener liberalen Schule von Kritikern das Verhältnis von Goethe und Schiller sich umkehrt: hatte bei den Romantikern, die noch den rein poetischen Gesichtspunkt festhielten, Goethe als der einzige unvergleichliche Meister gegolten, hatte Friedrich Schlegel von dem bleiernen moralischen Schiller gesprochen, so wurde nun der Dichter des Posa und Tell geflissentlich hervorgestellt, der den Anfang des Weges betreten habe, den man weiter wan-

deln müsse. Indessen fing auch die politische Poesie an, sich zu versuchen; sie versuchte sich in Novellen und Romanen, in Lyrik und Dramatik. Und von allen Seiten ein Freudengeschrei darüber: die Tendenz entschied. Anspielungen, Sentenzen, Rhetorik, Tagespointen riefen den Beifall der Theatermenge und der befreundeten kleinen Journale hervor. Es fragte sich nicht mehr, ob die politische Idee wirklich rein und ganz in Phantasie aufgegangen, ob sie zum organisierenden Kern, zum unmittelbaren Leben der Dichtung geworden, ob die politische Absicht in die Sphäre reiner Menschlichkeit erhoben worden — die bloße Absicht genügte. In eben dem Maße, als das politische Interesse in den Vordergrund trat, ging die ästhetische Erziehung, über die Schiller einst so herrliche Briefe geschrieben, verloren. In eine ergreifende Spitze faßt sich dieses Verhältnis zusammen in dem langen erbitterten Kampfe Ludwig Börnes gegen Goethe, des armen Judenknaben aus dem Frankfurter Getto gegen den reichen Frankfurter Patriziersohn, des Unglücklichen, zu Tode Gequälten, tief Blickenden, von seiner Zeit des Wahnsinns und Frevels Angeklagten gegen den Vergötterten, den im Sonnenlichte des Lebens und im Schmucke der Schönheit Dahinwandelnden. So stiegen aus den tiefen Regionen die zerlumpten trotzigen Gestalten auf, der ganzen alten Welt und ihrer gewohnten Sitte und Kunst drohende schreckliche Fragen stellend.

Und dies ist die zweite Seite der reaktionären Bewegung des neunzehnten Jahrhunderts. Die erste bestand in einer rückgängigen Wendung der Prinzipien überhaupt, in einer Wiederkehr überwundener Dunkelmächte; sie geht bis zum Juli 1830; die zweite betrifft den drohenden Verlust aller ästhetischen Güter, deren Besitz die großen Dichter und Denker für immer gesichert zu haben schienen.

Daß von der schönen Literatur des letzten halben Jahrhunderts nicht viel Rühmens zu machen ist, darüber sind die Unbefangenen einig; nur einen Kunstzweig nimmt man häufig

aus, die Lyrik, und tröstet sich mit der noch immer fortwährenden Blüte dieser Gattung. Welch eine Reihe von berühmten Sängern zieht sich wie eine ununterbrochene Kette seit den Tagen des Schillerschen Musenalmanachs bis auf unsre Tage hinab — Uhland und Rückert und Platen und Heine und Herwegh u. s. w. u. s. w. Lieder und Balladen, Sonette und Gaselen, Oktaven und Terzinen, Trinklieder und Liebeslieder, orientalische und okzidentalische, patriotische und politische Gedichte, Gedichte in allen Tönen und Takten, eine reiche, mannigfache Sprache des Herzens! Und hinter den Meistern steht noch die zahllose Schar der Jünger, der unübersehliche laute Chor Geringerer und Schwächerer. — Werfen wir einen nähern Blick auf diesen Reichtum und sehen wir zu, was grade die lyrische Dichtung so sehr vor ihren Schwestern hat begünstigen können.

Zuvörderst ist von den drei Gattungen der Poesie die lyrische die leichteste. Zwar kann es mißlich scheinen, hier überhaupt eine Rangordnung festzusetzen und einen bloß lyrischen Dichter für geringer zu halten als einen dramatischen. Ich meine auch nur, daß es leichter ist, im lyrischen Gedicht zu einer relativen Vortrefflichkeit zu gelangen, während die höchste Meisterschaft auch in diesem Gebiet nur der höchsten und seltensten Genialität zukommt. Um ein Drama zu stande zu bringen, das sich über das Niveau der gewöhnlichen Bühnenliteratur erhebt, ist mehr nötig als ein gefühlvolles Herz. Den dramatischen Dichter soll eine tiefe und umfassende Welterfahrung leiten; alle treibenden Mächte, die das Menschenleben in ewigen Typen und immer neuen Individuationen, in unendlich wechselnden Charakteren und Farbenbrechungen durchziehen und gestalten — diese ganze verworrene Ordnung, er muß sie ahnend überschauen, sie in sich durchleben und schöpferisch in Gestalten außer sich hinstellen. Dazu kommt eine andere Forderung, die vom Einzelnen unabhängig ist: eine gewisse Reife des Lebens selbst, lebendiger Umschwung, Größe der Ereignisse und Zwecke. Das Drama auf den Brettern ruht auf dem Drama der Volksgeschichte selbst; die Lyrik aber,

kann man sagen, ist eine Blüte des Privatlebens. Jeder singt, was ihn bewegt, er singt nach Stimmung und wechselndem Schicksal, erregt durch die kleinen Begegnisse des in beschränkten Kreisen sich abrollenden individuellen Lebens. Die lyrische Poesie könnte immer noch in gedeihlichem Wachstum sich entfalten, auch wo das Leben im Großen erschlafft wäre, wo ein Volk in den stillen, ewig wiederkehrenden Naturformen der Liebe, der Familie, des Wechsels von Arbeit und Festgenuß u. s. w. sich genügte. Und dies gerade war Deutschlands Fall. In England und Frankreich ist die Flut lyrischer Produktionen, die Deutschland überschwemmte, in solchem Grade unbekannt gewesen; jene Völker wurden durch die Zwecke der Wirklichkeit zu sehr in Anspruch genommen, als daß sie sich der sentimentalen Selbstbeschäftigung in lyrischen Gedichten immer und immer wieder hätten hingeben können. Aber wer macht bei uns nicht Verse? Keine Schule, wo nicht in jeder Klasse wenigstens ein Dichter wäre, keine Stadt, auch noch so klein, die nicht ihren Poeten hätte. Der Jüngling, in das Alter der Schwärmerei getreten, fühlt sonderbare Stimmungen, eine ahnungsvolle Rührung, und er macht ein Gedicht und dann noch eins u. s. w. Geht die Sonne unter und es wird Nacht, dann wird seine Seele am leichtesten von solcher poetischen Weichheit übermannt; ebenso, wenn es Frühling wird, oder am Meeresstrande, wenn die Wellen kommen und gehen, oder im Walde, wenn hoch oben die Wipfel rauschen u. s. w. Die Gedichte werden abgeschrieben und wieder abgeschrieben, in ein hübsches Buch mit glattem Papier eingetragen, vom Verfasser selbst unzähligemal gelesen. Sie endlich gedruckt zu sehen, ist sein schönster Traum. Auch das weibliche Geschlecht ist in lyrischer Poesie nicht untätig; besonders in spätern Lebensjahren finden wir außer dem Briefschreiben und der Religiosität auch das Dichten als Ausdruck unbefriedigter Sehnsucht. Ist die Sphäre dieser Damengedichte eine engere, so zeichnen sie sich häufig durch innigere Wahrheit vor den Jünglingspoesien aus, deren Verzweiflung meist ganz ohne Gegenstand in unbestimmter Allgemeinheit schwimmt. Zu all dem

kommt in einem nachklassischen Zeitalter, wie das unsre, unter der Anleitung großer Meister das Wegfallen aller techni=schen Schwierigkeit. Nirgends gilt der Schillersche Aus=druck von der gebildeten Sprache, die für uns dichtet und denkt, in höherem Maße als auf diesem Gebiet. Wendungen und Formeln aller Art liegen bereit, für alle Momente des Seelenlebens ist der entsprechende Ausdruck gefunden. Ein mäßig Begabter kann unter diesen Umständen schon ganz Artiges leisten, auch ohne direkt ein Nachahmer zu sein. Die in der Sprache lebende allgemeine poetische Substanz trägt ihn, und ohne ein wenig Individualität ist ja niemand. Wer wird nicht hin und wieder von poetischen Stimmungen über=rascht? Sie haben ihren Grund in körperlichen Zuständen, Witterungswechsel, Nervenspannung; sie kommen auf Reisen, bei Anhörung von Volkssagen, als Eindruck eines gelesenen Buches u. s. w. Sie dauern grade so lange, als für ein lyrisches Gedicht hinreicht. In der Tat, daß ein Drama, ein epischer Roman lang, ein lyrisches Gedicht nur kurz ist — dieser ganz äußerliche Umstand erklärt dennoch die scheinbare Vortrefflichkeit der Lieder manches gefeierten Dichters. Mit dem kleinen Besitz kann man wohl eine Weile den Schein anständigen Reichtums behaupten, nicht aber auf lange den dichterischen Aufwand bestreiten. Man braucht nur die viel=gepriesenen Lyriker unsrer Epoche bei ihren Versuchen auf dramatischem oder epischem Felde zu beobachten: zum Beispiel Rückert, wenn er sämtliche lyrische Gattungen, die nur denk=bar sind, die Formen und Tonarten aller Völker im Osten und Westen, im Süden und Norden mit betriebsamer Virtuosität durchprobiert, wenn er alle Reime, die im Deutschen nur möglich sind, wiederholt gebraucht hat und nun nach er=schöpfter Lyrik sich zum Drama wendet und die Geschichte von Saul und David, Herodes dem Großen, Christoph Kolumbus behandelt; oder Lenau, wenn er seine elegisch düstre Lyra bei=seite legt und im Faust, im Savonarola und den Albigensern auf episch=dramatischem Kothurn einherzuschreiten unternimmt; oder auch Uhland, wenn er seine Romanzen zu dramatischen

Gestalten verdichtet und im Herzog Ernst oder im Ludwig von Bayern dem großen gigantischen Schicksal die Szene öffnet — immer sind es traurige Ikarusflüge, immer fehlt der eigentlich sachliche Gehalt, die plastische Phantasie, dieses wahre Organon des Dichters. Große dramatische Dichter haben wohl auch das lyrische Gebiet mit Glück betreten; aus ihrem reichen Schatze fielen wohl auch einzelne lyrische Perlen zur Seite. Shakespeare und Cervantes konnten Sonette schreiben; Goethe, der Dichter reinster Seelenmusik, wußte doch mit dreiundzwanzig Jahren schon im Götz von Berlichingen markig zu zeichnen und eine unwiderstehliche Lebenswirklichkeit zu schaffen. Darum möchte man jedem sentimentalen Lyriker, der auf unsre Anerkennung Anspruch macht, zurufen: Beweise uns erst durch ein Drama oder einen Roman, wie weit deine gestaltende Kraft reicht; hast du die letztere bewährt, so wird auch deinem persönlichen Gemütsleben der reine Ausdruck nicht fehlen. Wer sich nur auf der Stufe des Liedes zu halten Kraft hat, von dem setzen wir voraus, daß er auch den Bedingungen dieses einen Zweiges nicht in voller Tiefe genügen wird. Zwar sind bei den Griechen, diesem künstlerischen Mustervolk, die poetischen Gattungen auch nach der Individualität geschieden, und der einzelne Dichter erschöpft sein dichterisches Leben in einem Dichtungszweige: Homer hat keine Dramen, Sophokles keine Elegien gedichtet, und Pindar war bloß Lyriker. Allein hier tritt ein ganz andrer Gesichtspunkt ein. Bei den Griechen ist das den Dichter Bestimmende weniger sein eignes Ich als die nationale Umgebung, der Volksgeist, dessen Organ er ist. Wie sich daher die poetischen Gattungen nach den einzelnen Mundarten und Stämmen ordnen, das Drama zum Beispiel dem attischen, die melische Lyrik dem äolischen, die chorische dem dorischen Boden u. s. w. angehört, so durchläuft auch der Zeit nach das griechische Kunstbewußtsein die Stufenreihe der Gattungen, und wir finden den einzelnen Dichter je nach dem Moment, in den sein Leben fällt, je nach der Landschaft, die ihn hervorbrachte, und der Sprache, die er redete, entweder als Jambendichter oder Elegiker oder Tragiker u. s. w. Ähnlich

verhält es sich zum Beispiel mit Petrarca. Die verschiedenen Richtungen, die das Mittelalter verworren durchziehn und in der Fülle der Schöpfungen vergeblich nach einer reinen Form suchen, fassen sich endlich in Italien jede zu einer Person zusammen, die ihr vollendeter Ausdruck wird: der populäre Schwank in Boccaccio, das Rittermärchen in Ariosto, der Minnegesang in Petrarca. Dies naive Verhältnis besteht in der modernen Welt nicht mehr; hier hat die Beschränkung auf bloß lyrisches Heraussingen innerer Gefühlsaffektionen ihren Grund nicht in der Grenze der so oder so bestimmten äußern Welt, sondern in einer innern Grenze des Individuums selbst, die zugleich die der schaffenden poetischen Kraft überhaupt ist.

Wenn wir nun im folgenden die verschiedenen Phasen der im neunzehnten Jahrhundert aufgetretenen Lyrik verfolgen und ihre Hauptrepräsentanten aufmerksam und unbefangen betrachten, so werden wir uns an mancher schönen Gabe noch erfreuen dürfen, im ganzen aber fallen die Strahlen der Sonne schon merklich schräger, und ihr Licht ist bleicher und kälter. Angelockt von mannigfachen sich durchkreuzenden Dichterstimmen, wird der wandelnde Kunstfreund oft genug horchend stille halten dürfen und sich von süßer Lust bewegt fühlen; bald aber ergreift ihn doch wieder die Sehnsucht nach dem Ausgangspunkt, nach der Stelle, wo Goethe singt, an der Seite des Freundes singt, der, obgleich mit geringerer dichterischer Weihe, doch in so eigentümlich gedankenvoller und männlicher Weise die Leier rührt, daß er der einzige ist, welcher neben jenem höchsten Meister noch ernsthaft in Betracht kommt.

Man kann ohne Zwang in der nachklassischen Lyrik eine doppelte Richtung unterscheiden, die eine von Goethe, die andre von Schiller ausgehend. Die erstere ist poetisch und literarisch die reichere, die letztere die populärere, dem Leben enger verbundene. Ich erwähne zuerst der Nachfolger Schillers.

Schillers Lyrik ist bekanntlich Gedankenpoesie, Ideen-

dichtung, kontemplative, didaktische Lyrik. Wir hören in ihr mehr die feurige Deklamation des Redners als den stillen leisen Gesang des Dichters, das geheimnisvolle Werden und Wachsen in der Brust, dessen letzte Frucht das lyrische Gedicht ist, das reiche Dahinleben in halb träumerischer, halb bewußter Empfänglichkeit, die in diesem Empfindungsnebel Gestalten bauende und ihre sichre stille Formtätigkeit übende Phantasie — dieser ganze Entstehungsboden lyrischer Dichtung, es ist nicht der, auf dem Schillers Gedichte ruhen. Diese sind vielmehr schimmernde Eispaläste, aufgeführt von dem konstruierenden Gedanken, erzwungen durch die Tätigkeit des persönlichen Willens. Es geht ihnen Selbstleben der Natur ab und alles, was die Bilder der Natur auszeichnet: Einfalt, innere Notwendigkeit, von innen nach außen bauende Plastik, unendliche Tiefe bei engster Geschlossenheit. Schiller ist nicht der Dichter melodiösen Ausströmens der Seele, der unmittelbaren, in Tonwellen laut werdenden Empfindung, auch nicht der Dichter reiner, ruhiger Darstellung, sondern irgend ein Ideell-Allgemeines, irgend ein sittliches Anliegen veranschaulicht er durch symbolische Beziehung, hebt es auf den Flügeln seines schwärmerischen Pathos und ersetzt die mangelnde innere Lebens- und Anschauungsfülle durch den Glanz der Rhetorik, die Kühnheit weiter Umrisse, den stolzen Adel einer sententiösen, prächtigen, eindringlich leidenschaftlichen Diktion. Demgemäß zeichnen sich seine Nachfolger, die lyrischen wie die dramatischen, alle durch die Kälte der Reflexion, die Herrschaft der Floskel, die Abwesenheit unverfälschter Empfindung aus, ohne daß sie diese Fehler des Originals durch dessen hohe Tugenden vergüten. So sind die Jamben Theodor Körners, Raupachs, Friedrich Halms, des Dichters der Griseldis, ein Flittergold, dessen matter Glanz nur das Auge der unerfahrenen Menge bestechen kann. Sie werden mit der Unwahrheit ihrer sentimentalen Prätensionen einem unbefangen poetischen Sinne tausendmal widriger, als es je die rohe Unbeholfenheit eines Dorfliedes oder die groben Züge eines volksmäßigen Holzschnittes werden können.

Fast noch zu Schillers Zeit begegnet uns als dessen Schüler der unglückliche Friedrich Hölderlin aus Württemberg, in welchem Schiller, wie aus dem Briefwechsel mit Goethe hervorgeht, seine eigne Gestalt und Weise wiedererkannte und der gewiß einen der schönsten Ehrenplätze in der Reihe deutscher Lyriker verdient. Wie Schiller sucht er in idealer Form, in feierlichem Adel den Drang eines heftigen Gemütes zu fassen und zu bändigen; wie Schiller in dessen reiferer Periode sieht er in der griechischen Kunst, die die Tiefe der Idee zu so reiner Klarheit sinnlicher Gestalt emporbildete, das ewige Muster; wie bei Schiller bleibt diese Anschauung ein schmerzliches Ringen, ein nie befriedigter Zwiespalt, eine Sehnsucht nach erfüllter Natur, nach versöhnter Menschlichkeit, die sich nie erfüllt, nie versöhnt; wie bei Schiller endlich wird der freie Zug des lyrischen Gefühles durch die lastende Schwere des Gedankens aufgehalten und gebrochen. Schiller hat im seltsamen Gegensatz zu Goethe, dessen Dasein, dessen Dichtungen wie ein Paradies jenseits eines unüberschreitbaren Stromes vor ihm lagen, sein ganzes Leben hindurch mit dem Schicksal, mit der Krankheit zu ringen, unterhält diesen Kampf mit der vollen Kraft männlichen Willens und unterliegt doch einem frühen Tode; auch Hölderlin kämpft und unterliegt; während er attische Gedichte singt, von dem perikleischen Zeitalter träumt, während ihn die Heimat alles Maßes entzückt, umwölkt der Dämon blinder Verworrenheit, trüber Leidenschaft immer tiefer seinen Blick, und der Irrsinn wird immer mächtiger über seine Seele. Als Schiller starb, war Hölderlins Bewußtsein schon erloschen. Nach einer harmlos auf dem Lande verbrachten Knabenzeit in das theologische Stift zu Tübingen aufgenommen, wo Schelling und Hegel seine Mitschüler waren, entschädigte sich der phantasievolle Jüngling für den strengen klösterlichen Zwang dieser Anstalt mit idealistischen Träumen und suchte, wie einst Schiller in gleicher Lage in der militärischen Karlsakademie, gegen die verhaßte Berufswissenschaft der Theologie Trost bei der Muse der Dichtkunst. Drauf aus engen Mauern in die weite Welt

entlassen, verfiel er alsbald der herben Erfahrung, daß nicht alle Blütenträume reifen. Sein Leben wurde eine Kette von Mißgeschick und Irrungen. Schillers Versuch, ihm eine Professorenstelle in Jena zu schaffen, schlug fehl. Als er in dem Hause eines Frankfurter Bankiers Hofmeister geworden, vollendete eine unglückliche Neigung zu der Mutter seines Zöglings, die er unter dem griechischen Namen Diotima in seinen Gedichten verherrlicht, die begonnene Zerrüttung seines Geistes. Plötzlich aus Diotimas Hause entlassen, suchte der unglückliche Dichter in weiter Entfernung, in Verwandlung der ihn umgebenden Welt Heilung und Erhaltung des Bewußtseins: er folgte einem Rufe nach Bordeaux in Frankreich. Aber der brennende südliche Himmel wurde ihm bald unerträglich, erhitzte sein Blut, verstörte sein Gehirn; auf eine Nachricht hin, daß Diotima krank sei, wanderte er zu Fuß im Hochsommer mitten durch Frankreich und erschien in zerlumpter Bettlertracht, mit dem wilden Ausdruck des beginnenden Wahnsinns im Auge, plötzlich wieder in seiner Heimat. Noch kehrte für kurze Zeit die innere Klarheit wieder, er begann eine Übersetzung des Sophokles, bald aber mischen sich in den Tiefsinn seiner Bemerkungen die immer dunkleren Schatten des hereinbrechenden Wahnsinns. Hellas und Diotima fließen in seinem Bewußtsein ineinander; Diotima wird die Gestalt, in der sich alle Herrlichkeit des alten Griechenlands zusammenfaßt, sie ist die Muse, die ideale Göttin attischer Kunst und Freiheit. Nachdem die Tübinger Ärzte seinen Irrsinn für unheilbar erklärt, nahm ihn ein dortiger Tischlermeister in sein Haus auf: fast vierzig Jahre noch lebte der geistig Erloschene und von der Welt Abgeschiedene in jenem Asyl, ohne daß der Tod die Fesseln eines vergeblich gewordenen Daseins gelöst hätte. Er starb in hohem Alter 1843. Eigentlich reif zu werden, ist Hölderlin nicht bestimmt gewesen. In seinen Gedichten treiben vielfache widersprechende Motive eines nach Selbsterfassung ringenden Genius durcheinander: hier antike Ruhe und Milde, dort persönlicher Seelensturm, der das Gefäß der griechischen Kunstform zu sprengen droht, hier die volle schwärmerische

Naturandacht, dort die Tiefe der philosophischen Idee. Je nachdem diese Elemente in glücklicher Stunde zu reiner Form sich durchdringen, ist ihm manches herrliche Gedicht gelungen, das seinen Namen unvergeßlich machen wird.

Wie Hölderlin steht ein anderer Freund und Nachfolger Schillers, Wilhelm von Humboldt, noch mitten in der klassischen Zeit. Auch was Humboldt geschrieben, trägt das Siegel gesinnungsvoller Würde, auch er ist, wie Schiller, ein stolzer und vornehmer Geist und ist griechisch erzogen und gebildet. Seine Sonette zeigen uns einen Mann von hoher Geistesklarheit, der, in einsamen Momenten von weicher Stimmung ergriffen, diese in einem Gedicht schamhaft vor sich selbst ausspricht. Der Zug eleganter Kälte, der sonst Humboldts Schriften durchweht, erscheint in diesen Gedichten gemildert, so daß der schneidend trennende Gelehrte, wenn er in so elegischer Bewegung des Gemüts sich äußert, auch unserm Herzen nahe gebracht wird. Dennoch gilt auch von Humboldts lyrischen Versuchen, daß sie zu starre Form sind, daß sie der Ernst des Gedankens zu streng beherrscht und die kindliche Natursprache der Empfindung unterdrückt. Es ist der Denker, der dichtet; es ist der durch Bildung geadelte Geist, der in durchdachten Worten die Stimmung des jedesmaligen Momentes zu reflexiver Allgemeinheit erweitert. Auch darin zeigt sich Humboldt seinem Freunde und Meister Schiller verwandt, daß durch seine Gedichte wie durch alles, was Schiller geschrieben hat, der Zug der Sehnsucht, der Verbitterung, der tragische Zug hindurchgeht. Es ist die Dissonanz des abstrakten Wollens und Denkens (der geraubten Natur), der nie zu überwindende Schmerz der Heimatlosigkeit und Einsamkeit, denn unter den Schatten der Gedanken und abstrakter Ideale ist kein fröhlicher Verkehr, und auf der kalten Höhe der Willensspannung wohnt kein freies Glück. Wie Schiller sieht Humboldt bloß hinüber in die Welt, holt sich von dort das eine und das andere, was er braucht, ringt mit Mühe nach sinnlicher Anschauung, Verkörperung — aber Idee und Natur, die beiden Pole, wollen nicht zusammenfallen.

So sagt Schillers Pilger:

Ach der Himmel über mir
Will die Erde nie berühren,
Und das Dort ist niemals hier!

Humboldt steht mit Hölderlin auf dem gleichen Schillerschen Boden, aber Hölderlin übertrifft ihn bei weitem an echter Begeisterung und der Kraft lebendiger Anschauung.

In die Zeit der Freiheitskriege versetzt uns ein augenscheinlicher Nachahmer Schillers, nämlich Theodor Körner. Seine Dramen, in denen er mit Schillerschen Floskeln und Reminiszenzen ohne dramatisches Talent deklamiert, gehen uns hier nicht an. Die meisten seiner lyrischen Gedichte sind gleichfalls nur ein abgeschwächter Aufguß Schillerscher Wendungen und Formen, stark versetzt mit Motiven der unterdes aufgekommenen Romantik, von deren Einfluß zum Beispiel der versuchte Ton gemütvoller Treuherzigkeit abzuleiten ist. Da der Kern einer echten, wahren, in ihrer eignen Gestalt und Wahrheit sich äußernden Empfindung fehlt, so greift der Dichter zur Seite und hascht nach der schönen Phrase und der deklamatorischen Blume. Mehr wirkliches Leben als in Körners zahlreichen übrigen Gedichten herrscht in seinen Kriegs- und Vaterlandsliedern; hier hat die Nähe des Schauplatzes, der Zug der Zeit, der den Dichter in seinem persönlichen Schicksal faßte (sein Schwertlied zum Beispiel wurde unmittelbar vor dem Gefechte gedichtet, in dem ihn die tödliche Kugel traf), manches Lied mit frischem Hauch beseelt; im allgemeinen aber finden wir auch in diesem Teil seiner Gedichte mehr den unbestimmten Drang der Jugend, ein bloß wehendes Ungestüm, das großtönende rhetorische Wort, dazu die konventionelle Form mittelalterlicher Heldengesinnung, mittelalterlicher Krieg- und Waffenführung — mehr dies alles als eine still konzentrierte poetische Kraft, die mit der Gewalt der Wahrheit Herz und Phantasie des Hörers zwingt. Theodor Körner fehlte es vor allem an dem eigentlichen Dichterberuf, obwohl nicht an der Leichtigkeit, klingende Worte zu Vers und Reim zu verbinden. Diese Leichtigkeit, die Tradition

des ästhetisch gebildeten väterlichen Hauses, das Feuer der Jugend, das Muster der Vorgänger, endlich der erregende Moment hoben ihn vorübergehend auf einen der Nebengipfel des deutschen Parnasses, und man kann mit Sicherheit behaupten, daß sein früher Tod keine glänzende Dichterlaufbahn unterbrochen hat. Trotzdem erlangte er eine große Popularität, zumal bei den Frauen, und hat sie zum Teil noch, teils weil die poetische Phraseologie ihre Wirkung nicht zu verfehlen pflegt, teils weil Körner das Glück hatte, an Karl Maria von Weber einen Komponisten zu finden, mit dessen Melodien zugleich Körners Lieder sich weit und breit in Ohr und Herz einschmeichelten — ein Schicksal, das auch sonst schon manchem obskuren Gedicht Verbreitung und verlängertes Leben verschafft hat.

Unter den noch lebenden Jüngern Schillers darf Gustav Pfizer aus Württemberg einige Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen. Auf die Seite Schillers stellt er sich, weil er vor allem auf sehr moralische Gesinnung hält und seine Gedichte mehr die etwas holzigen Früchte der Reflexion als farbenglühende Blüten der Dichterphantasie sind. Nie verliert er den Adel der Haltung, immer behauptet er die sittliche Strenge, aber zwanglos in Empfindung hinzuschmelzen, den tiefsinnigen oder heiterkindlichen Spielen der Phantasie zu folgen, ist ihm nicht gegeben. Bei aller geistvollen Beredsamkeit ist der letzte Eindruck, den man von der Sammlung seiner Gedichte hinwegnimmt, ein erkältender; es sind antike Kunstbüsten, deren starrer Blick keine Seele verkündet. Pfizer ist im Grunde ein recht prosaisches Individuum, dessen angeborne Trockenheit unter dem übergeworfenen Rhetormantel immer wieder hervorsieht. Daß er bei solchem Naturell der Romantik nicht befreundet sein konnte, ist natürlich: so trat er denn auch gegen Heinrich Heines Lyrik auf, mit dessen phantastisch-ätherischen Irrlichtern und ironischer Sentimentalität der harte phantasielose Moralist freilich keine Sympathie fühlen konnte.

Sind wir hiemit schon am Ende der auf Schiller direkt zurückzuführenden neuen Lyrik und konnten wir die wenigen

zu Nennenden nur hie und da aufgreifen, ohne daß sich der Zusammenhang einer innern Entwicklung zeigt, so ist doch, wie schon bemerkt, im Leben die Schillersche Dichtersprache bei weitem einflußreicher als in der Literatur. Alle schönredenden Tagescarmina, alle Gelegenheitsgedichte, alles, was das Bedürfnis des Tages hergebrachterweise an Versen verbraucht, alle Stammbuchpoesien, gereimten Glückwünsche, Festgesänge, Dedikationen, Prologe und Epiloge, die ganze bürgerlich-sentimentale Kurrentpoesie verwendet die von Schiller ausgeprägten Typen und ist ihrer Wirkung um so gewisser, je höher sie den Schillerschen Redeluxus aufhäuft.

Wenden wir uns zu der andern der beiden erwähnten Richtungen, so finden wir hier Goethe als Ahnherrn eines großen lyrischen Geschlechtes. War in der Schule Schillers die Rhetorik überwiegend, so treffen wir hier noch auf manches Kleinod echter Poesie; lag dort meist betrachtende Didaxis zu Grunde, so tönt uns hier noch Sang und Klang entgegen, und die Phantasie darf mit freien Schwingen sich selber angehören.

In Goethes Lyrik war die tiefste Innerlichkeit mit der heitersten Darstellung in unauflöslichem Bunde gewesen. Dies organische Verhältnis von Stoff und Form, Empfindung und Ausdruck finden wir bei den Romantikern, die seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts Goethes unmittelbare Nachfolger wurden, bereits gestört. Die romantischen Lyriker fehlen nach beiden Seiten hin; sie haben, so seltsam dies klingen mag, zugleich zu viel lyrischen Inhalt und zu viel Form.

Die Romantiker hatten an Goethe zuerst die Unmittelbarkeit des Gesangs schätzen gelernt, das heißt daß er nicht außerhalb des Liedes stehe, nicht mit nüchterner Absicht an einem ihm fremden Gegenstande forme, sondern ungestört durch Bewußtsein, ungebrochen durch Vermittelung, in instinktiver Begeisterung den lebendigen Inhalt seiner innersten Persönlichkeit zu Wort, Klang und Bild werden lasse. Diese dunkle Naturentstehung des Liedes ist es, worauf die Romantiker zunächst ihr Augenmerk richten. Sie wollen das Gemüt unmittelbar reden lassen. Was tief unter dem Licht des

Bewußtseins, in den unerkennbaren Gründen der Seele, dort, wo die verschlungenen Wurzeln aller Gefühle und Gedanken in Nacht sich bergen, gestaltlos webt und bebt und schafft — von jenem heiligen Dunkel der Empfindung soll das Gedicht in bewußtloser Übertragung sich erfüllen. Daher sind die Romantiker die geschwornen Feinde jeder Schönrednerei und Eleganz des Ausdrucks. Sprachliche Gewandtheit, der Gebrauch einer feingebildeten Redeform ist ihnen verdächtig; sie sehen darin einen Verrat an der naiven Empfindung. Verfolgt man dies romantische Prinzip konsequent fort, so gerät man endlich in ein leeres Nichts. Denn alle Kunst ist Äußerung, Darstellung; das Mittel dieser Darstellung ist bei der Poesie die Sprache. Soll die Lyrik nur reine Innerlichkeit sein, so ist auch die Sprache schon eine Profanation, ein entstellendes Medium, zu sehr erhellt von dem Lichte des bewußten Geistes. So bleibt einem solchen Dichter nichts übrig als die bloße Interjektion. Er drückt sein Gefühl durch ein Ach oder O weh oder Juchhe aus und ist dann sicher, daß nichts davon verloren geht. Noch ein Schritt weiter führt zum Verstummen, dem höchsten Grade unentweihter Innerlichkeit, aber auch dem Ende der Kunst; oder der gehemmte Zug des Gemütes biegt zur Seite und wird zur *Musik*, dieser Sprache für das Unaussprechliche, diesem gestaltlosen Elemente, das auch bloße Affektionen des Nervenlebens in sich aufzunehmen vermag. Indem so die Romantiker das *Unmittelbare* suchen, geht ihnen die *Form* verloren; die innere Welt liegt ihnen *gefangen*; sie tritt nur in gebrochenen Lauten, in einem Schmerzens- und Freudenruf, in zerstückelten, abgerissenen Sprachbruchstücken zu Tage. Ganz wie die Romantiker unter den *Malern* in ihren heiligen Darstellungen absichtlich die Schönheit der Form fliehen, um nur ja der frommen *Übersinnlichkeit* nichts zu vergeben, wie sie das kindische Ungeschick der *Kunstanfänge* in Zeichnung und Kolorit nachahmen, um nur ja den Ausdruck *seelenvoller Andacht* nicht zu stören, auf ganz so unkünstlerische Wege gerieten die *poetischen* Romantiker, indem sie die unbeholfenen *Anfänge*

der Poesie mit Leidenschaft ergriffen und priesen. Das Volkslied wurde die Krone aller Lyrik. Im Volkslied ist die Sprache noch nicht das dienstbare Material, das der Geist von innen mit seinem Lichte bis an die äußerste Oberfläche durchleuchtete; aber gerade dies knospenartig Verschlossene, das die Volkslieder zeigen, das Gebundene und Ungelichtete, das vergebliche, mit Vers und Reim ringende, durch die Gesetze des Denkens und der Sprache immer aufgehaltene dumpfe Streben nach Ausdruck — war den Romantikern das Wirkungsvolle und Erwünschte. Klemens Brentano und Achim von Arnim, zwei Genossen der Schule, veranstalteten eine Sammlung deutscher populärer Lieder, unter dem romantischen Titel Des Knaben Wunderhorn, die einen großen Einfluß gewann. Auch darin, wie in so manchem andern, war Herder, der die Stimmen der Völker gesammelt hatte, einer der geistigen Väter der jungen Poetengeneration. Die Lyriker waren beflissen, ihre Lieder nach dem Volkston zu stimmen. Die Satzform wurde eine aphoristische, die Wortstellung eine geflissentlich der gewohnten widersprechende, das Adjektiv kam hinter dem Substantiv zu stehen, der Artikel wurde ausgelassen, die Flexionsendungen an Substantiv und Adjektiv weggeschnitten, bedeutungslose Interjektionswörter hineingeschoben, die Diminutivformen auf lein gehäuft, die Redeteile, die Zeiten des Verbums in ungehöriger Weise vertauscht, kurz die ganze Verwilderung der poetischen Sprache im Munde des Volks nachgebildet. Der lyrische Stil erscheint unter den Händen dieser Dichter bald hart durch Kürze, bald kindisch durch Überladung und Umschweif, bald dunkel durch falsche Beziehung; der stilleren Fassung des fein-künstlerischen Darstellens entbehrend, verfährt er in unruhig abgebrochenem Zucken, bewirkt den Fortschritt der Erzählung durch die Formen bald der Frage, bald des Ausrufes, bald der Versicherung u. s. w. — Gab man auf diese Weise die Schönheit und Feinheit der Sprachform auf, um nur der Unmittelbarkeit der Empfindung gewiß zu sein, so bewegte man sich auch durchgängig in menschlichen Zuständen, wo die unmittelbare gemüt-

lich-phantastische Naturexistenz noch nicht von dem Licht der Bildung und verständigen Einsicht durchbrochen ist. Man stieg zum Volke hinab und teilte dessen Vorstellungen und Gefühle, dessen Glauben und Aberglauben. Der Lieblingsstoff epischer Lyrik wurden Volkssagen — die bis vor kurzem ein in ungebührlicher Breite herrschendes lyrisches Stoffelement geblieben sind. Die Träume der Volksphantasie, ungestört durch Wissenschaft und Bildung, der Aberglaube, der sich an alte Burgschlösser, Felsen, Bäume, Berge und Bäche knüpft, der See bei Andernach, der Mummelsee im Schwarzwald, die Lorelei am Rhein, Kaiser Rotbart im Kyffhäuser, die Reste uralten heidnischen Naturdienstes, wie er in dem wilden Jäger, in den Zwergen und Alraunen, den Elfen und Sylphen erscheint, die Märchen der Kinder- und Spinnstuben, die Geisterrache für begangenen Frevel, das Umgehen des nicht zur Ruh kommenden Mörders, vergrabene Schätze, versunkene Städte, verlorene Kirchen — alles dies versieht die romantische Lyrik mit unmittelbarem Inhalt. Für das wahrhaft Poetische gilt nur das Irrationale, das verstandlos Geheimnisvolle, die Nachtseite des Gemütes, die düstre Wunderwelt, die die träumende Seele des Volkes durch die nicht erkannte wirkliche spielen läßt. Alle Dämonen erwachen, blutige und liebliche, und während der äußre Sinn erlischt und die Phantasie (nach Tiecks Ausdruck) ihre mondbeglänzte Zaubernacht aufsteigen läßt, schallen von andrer Seite die monotonen Unkenrufe des mit dumpfer Beharrlichkeit in sich brütenden Gemütes. Der Romantiker mischt sich in allerlei Verkleidungen mitten unter das Volk und dessen Stände; er erscheint überall, wo die Bildung und deren Prosa noch nicht hingedrungen, und singt Schifferlieder, Fischerlieder, Köhler-, Bergmanns-, Soldaten-, Wanderlieder, eine in aller romantischen Lyrik bis auf den heutigen Tag gleichfalls sehr beliebte Wendung. Auch Religion und religiöser Glaube ist dem romantischen Sänger als ein unmittelbar Innerliches, Gemütlich-Mystisches höchlich willkommen. Unter den lyrischen Gedichten treten daher Kirchenlieder, Legenden, mystische Hymnen, geistliche Sonette

auf. Der politische Inhalt erscheint als Betonung des Nationellen, denn das Nationelle ist ja gleichfalls Naturform des Geistes, das heißt ein dunkles Behaftetsein, eine naive Befangenheit. Die Romantiker fassen dies Nationale aber nicht als gegenwärtiges Sein und Empfinden der Nation, sondern in seiner mittelalterlichen Form. Das Mittelalter überhaupt, als die Zeit geistiger Unfreiheit, wird nun die vorzugsweise poetische Zeit. Es dringt mit seiner Szenerie und seinen Sitten, mit seiner Phantastik und Glaubenseinfalt in die lyrische Welt ein; wie die Volkssage wird auch die mit mittelalterlichem Stoff gefüllte Ballade eine noch nicht ausgestorbene Lieblingsgattung; auch die Sprache wird mittelalterlich; je fremder dem heutigen Ohr das Entlehnte, um so unberührter blieb es von der Prosa des modernen Lebens, je dunkler die Bedeutung des längst verlorenen Ausdrucks, um so weniger war die unmittelbar zurückbeschworene mittelalterliche Empfindung der zersetzenden Wirkung des Verstandes bloßgestellt. So ist in dieser romantischen Lyrik das feine Formgefühl erloschen; man macht sich eine Freude daraus, der Kunstform hohnzusprechen; diese gilt für leer, kalt, abgezirkelt, akademisch, frostig elegant — eben das Unmittelbare, der lyrische Gemütsinhalt soll frei walten.

Dies ist nun die eine der beiden Seiten, unter denen die romantische Lyrik erscheint — das Überwiegen der Materie; die andre, der ersten entgegengesetzte ist das unorganische Hervordringen der Form, der äußerlichen Kunstbehandlung, der metrischen und rhythmischen Technik und Virtuosität.

Auch hierin war Goethes Lyrik, die mit so unvergleichlicher Leichtigkeit durch alle Formen spielt, vorausgegangen. Die Romantiker, mehr Kritiker, Literarhistoriker und Übersetzer als produktive Dichter, verstehen auch in der Lyrik Muster und Proben der Poesie aller Völker zu geben. Spanien und Italien, das Mittelalter und der Orient entfalten die ganze Mannigfaltigkeit ihrer rhythmischen Spiele. Stanzen und Terzinen, Kanzonen, Glossen und Sonette, Stollen und Abgesänge, spanische und serbische Trochäen, Assonanzen und Alliterationen, Gaselen

und Makamen — alles weiß der lyrische Virtuose kunstvoll zu bemeistern und täuschend nachzubilden. Es klingelt und klingt, verschlingt sich und hüpft in den fremdesten, durch Zeit und Nationalität entlegenen Bewegungen. Besonderer Gunst erfreut sich das Sonett. Das Sonett, hervorgegangen aus der äußerlich überkünstlichen, innerlich monotonen Minnepoesie des Mittelalters, gehört durch seine vorgeschriebene Länge, seine bestimmte Reimwiederkehr und Reimverschlingung zu den Formen, in denen die kalte Absicht am liebsten spielt. Die Italiener schufen es, weil sie in ihrer Sprache sich oft mit dem Klang begnügen konnten und weil sie überhaupt statt der reinen Naturempfindung mehr die tändelnde Zärtlichkeit, die epigrammatisch geschärfte, durch Witz und Verstand verzierlichte Empfindung verstehn und genießen mögen. August Wilhelm Schlegel (in seinem Sonett über das Sonett) meint, in dieser Form seien die schönsten und stolzesten der Lieder gesungen worden; Goethe aber sträubte sich lange gegen den Zwang, den sie ihm auflegte; erst spät entschloß er sich hin und wieder ein Sonett anzufertigen, gleichsam angesteckt von der romantischen Luft; aber er erklärte selbst, er schneide so gern aus ganzem Holze und müsse beim Sonett doch auch mitunter leimen. Und dies eben ist das Entscheidende: das Sonett wächst nicht frei aus dem Kern einer Grundempfindung, sondern ist ein äußerlich aus Teilen zusammengesetztes Kunstgebilde, wo nicht der Gedanke das Wort, sondern der Reim und der vorgeschriebene Umfang den Gedanken bestimmt. Die Romantiker nun verwenden das Sonett zu allem möglichen, sie drücken in dieser Form nicht bloß ihre mystische Andacht, ihre Liebeständelei, sondern auch ihre Ansichten und Urteile über Literatur, die ganze Prosa gewöhnlicher Journalkritik aus. Sie spielen überhaupt in der Lyrik mehr, als sie, bedrängt von der Begeisterung des Moments, dichtend schaffen. Kunstfertigkeit, Absicht, Schulformel, Technik, metrische Theorie — dies alles macht ihre Lyrik zu einer der seelenlosesten, die nirgends Stich hält — die Lyrik ist formell geworden.

Fragen wir, wie der Gegensatz beider widersprechenden

Seiten sich ausgleicht, so ist die Antwort, daß trotz des Überflusses an stummem Empfindungsdrang allen jenen Gedichten die wahrhaft unmittelbare Kraft abgeht, daß umgekehrt diese brillanten Virtuosen der wahrhaft genialen Formbewältigung und freien Kunsttechnik nicht mächtig sind.

Sie haben den Empfindungsgehalt nämlich bei allem Streben danach doch nur in der ästhetischen Theorie. Sie sind sämtlich mehr oder minder poetische Genüßlinge, die zum Glauben und Schwärmen, zum Volk, zum Mittelalter nur des ästhetischen Reizes wegen hinabstiegen. Herkommend aus dem Zeitalter der Aufklärung, in der schärfsten Luft des kritischen Denkens aufgewachsen, waren sie in genialer Selbsterhebung weit entfernt von dem dunklen, ganz in den allgemeinen Mächten befangenen Volks- und Kinderbewußtsein. Sie glaubten nicht, sie genossen nur sich selbst, indem sie momentan ihr Ich dahingaben. Ohne wahre Begeisterung betrogen sie andere und sich mit einem täuschenden Rausch. Später freilich gewannen die dunkeln Mächte, die die Romantiker zum Behufe poetischen Spiels heraufbeschworen, über mehrere derselben wirklich die Gewalt; die Sehnsucht nach positiver Erfüllung führte die entleerten Herzen ernsthaft in den Schoß des Obskurantismus. Die Gedichte aber, denen wir ein Zuviel der Unmittelbarkeit vorgeworfen, leiden zugleich an einem Zuwenig derselben, das heißt sie verraten, daß die Dichter nicht wahrhaft ergriffen, nicht von der übervollen Seele unwiderstehlich zum Gesange getrieben worden. Die Romantiker dichteten zarte, hinschmelzende Liebeslieder, voll Blumensymbolik, voll Sternen und Fernen, Herzen und Schmerzen: und sie selbst waren ironische, frivole Subjekte, hatten nie (nach Klärchens Liede) liebend gelitten in schwebender Seelenpein, hatten nie himmelhoch gejauchzt noch zum Tode sich betrübt. Sie saßen in ihren Zimmern zu Berlin, durch den Komfort des vornehmen Lebens gegen die Winterkälte geschützt, und modulierten südlich assonierende, weiche, nächtliche Romanzen und Serenadenklänge zur spanischen Gitarre. Sie waren sehr moderne Gemüter, witzige Köpfe und erzählten sich treu=

herzig-gespenstige Rittermären. Elegante Herren, der besten Gesellschaft gewürdigt, in ihr sich gefallend, sangen sie wie das Volk auf den Dörfern in der Weise stiller, ungelenker, der Sprache nicht mächtiger Innigkeit, versetzten sich in die enge warme Sphäre der Fischer- und Wanderburschen und heuchelten geflissentlich Verstandesarmut. Da auf diese Weise alles Gesungene mehr oder minder eine Rolle ist, so ist die lyrische Poesie glücklich wieder auf derselben Stelle angelangt, wo sie Goethe vorfand, nämlich konventionell zu sein; denn in der Tat ist kein Unterschied, ob der Dichter in der Weise der vorgoethischen Schäferpoesie sich als Myrtill und Damon verkleidet und seine Geliebte Doris und Galatea nennt, oder ob er sich romantisch maskiert. So liegt also der übertriebenen Unmittelbarkeit der neuen Lyrik vielmehr ein Mangel an derselben zu Grunde; umgekehrt aber fehlt ihr auch trotz der formellen Virtuosität doch die wahrhafte Formgewandtheit. Diese besteht darin, daß der Dichter seinen Stoff, das heißt hier die ihn überwältigende Empfindung, in ihren eignen Lauten reden und sie bis in die letzten Spitzen und Verzweigungen der Worte und Rhythmen strömen lasse. Dies aber vermögen die Romantiker nicht, die in ihrer technischen Fertigkeit gleichsam nur von außen operieren und die kongruente innere Form, das organische Verhältnis im Bau, den rechten Ton, den sichern Schritt immer verfehlen. Echtes Gefühl für Rhythmus geht ihnen ab, sowie echte Innigkeit, in und mit der Sprache zu leben.

Dies alles war es, was ich meinte, wenn ich sagte, das organische Verhältnis von Stoff und Form habe sich in der Lyrik sogleich nach Goethe gelöst. Es zeigt sich als ein Überwiegen des einen oder des andern Bestandteils, das, näher angesehn, seinen Grund in der Schwäche sowohl des einen als des andern hat. Die schöne Einheit beider in Goethes Dichtungen war dahin.

Damit ist nicht behauptet, daß alles in der überreichen lyrischen Produktion der Romantiker und ihrer Nachfolger gleich nichtig sei. Vielmehr ist vieles durch glücklichen Wurf,

durch begünstigenden Zufall wohl gelungen, und man kann daran Freude haben. Immerhin ist das Talent dieser Dichter ein bedeutendes; nur dem, der die höchsten Forderungen stellt und sich nach den ersten Meistern gewöhnt hat, erscheint es unzulänglich. Auch verteilen sich die angegebenen Eigenschaften in vielfältigem Hervortreten der einen und der andern sehr ungleich unter die einzelnen.

Bei August Wilhelm Schlegel (um diesen zuerst zu nennen) überwiegt das formale Talent sichtlich; seine lyrischen Poesien sind daher zwar kalt, aber klar und genießbar — soweit es der romantische Stoff zuläßt. Geistvoll und gebildet, wie er war, sinkt er nirgends ganz und gar in das Gewöhnliche; um aber den Dichterpreis zu gewinnen, fehlt ihm die Hauptsache, innige Teilnahme des Herzens. In religiösen Dingen war er zum Beispiel freigeisterisch aufgeklärt (wie seine nachgelassenen Schriften in französischer Sprache beweisen), dennoch dichtete er geistlich-mystische Sonette, in denen er also nur ästhetisches Spiel treibt. Er hat besonders das Sonett unter seinen Schutz genommen — in der Tat mußte es nach dem soeben darüber Bemerkten ihm besonders zusagen. Auch sonst ist er Meister in rhythmischen Kunststücken, zum Beispiel in seinen Versen über Versarten — Formulare über Formen, ein doppelt abgezogenes Abstraktum. Auch in parodischen Versen, zum Beispiel in seinem Wettkampf zwischen Voß, Matthisson und Schmidt, ist er sehr glücklich, da hier sein kritisches Talent, die romantische Anempfindungsgabe in Anwendung kam. Einiges von ihm hat sich bis auf den heutigen Tag erhalten, zum Beispiel Der heilige Lukas, eine Legende, in der zugleich ein romantisches Element, von dem wir nicht gesprochen haben, nämlich die Kunstreligiosität, sich darlegt; ferner die Romanze von Arion („Arion war der Töne Meister"), wo gleichfalls ein romantischer Grundsatz sich ausspricht, nämlich daß der Dichter im Mittelpunkt der Welt steht, daß alles, auch die stumme Natur, ihm dient und seine Gegner sich selbst das Gericht bereiten. Übrigens lehrt gerade der Schlegelsche Arion, der nicht ohne Hinblick auf die Schiller-

schen Balladen gedichtet wurde, recht deutlich, wie das poetische Vermögen rasch einige Stufen herabgestiegen war; von der dramatischen Energie, der Gewalt der Sprache, der Pracht der Schilderung bietet der Arion ein schon sehr geschwächtes Nachbild, dessen leidender Blässe durch die romantisierenden Flitter nicht aufgeholfen wird.

In Friedrich Schlegel zeigt sich das romantische Formtalent nicht. Friedrich Schlegel ist immer steif und hölzern, hart, dunkel und gequält geblieben. Er kann dem Gegenstand zu seiner Sprache nicht verhelfen, so sehr er sich Mühe gibt. Man pflegt Friedrich Schlegel im Gegensatz zu seinem Bruder größere Tiefe zuzuerkennen. Dies ist nur dann wahr, wenn man darunter ein größeres Quantum trüber Mystik und verworrener Symbolik versteht. Sieht man nämlich Friedrich Schlegels Gedichte schärfer an, so findet man zwei disparate Bestandteile gleich sehr herrschend, die genannte chaotische Mystik und daneben die pure Prosa, die nüchternste Reflexion. Friedrich Schlegel bringt entweder die gewöhnlichste kritische Doktrin in Verse und gibt gereimte ästhetische Rezepte, oder er macht vergebens Anstrengungen, in gequälten Assonanzen und Sonetten die dumpfe Betäubung, in der er brütet, zu äußern. Gemütsdunkel drückt wie ein feuchter Nebel jeden Strahl echter Menschlichkeit, der aufdämmern will, zurück.

Eine andre Seite der Romantik öffnet sich in Ludwig Tiecks Gedichten, nämlich das bald liebliche, bald schauerliche Spiel reiner Phantastik. Die Märchenwelt, die Blumen und Sterne, die Wälder und Wasser klingen und verklingen, verwandeln ihre Gestalten, beugen und neigen sich neckend und verschwebend. Träumende Ahnung bevölkert die blauen Fernen; häufig zieht der Frühling vorüber, in zarten Phantasienebeln, zitternden Farbenstrahlen und verlorenen Klängen. Alles ist zart wie Mondschein, zauberisch wie die einsame Tiefe des Waldes. Verstand, Wirklichkeit, die feste Bestimmtheit der an Zeit und Raum gebundenen Dinge ist wie nicht vorhanden jenseits dieser poetischen Märchensphäre zurückgeblieben. Innerhalb derselben verschwimmen die Umrisse in nebuloser Phantas-

magorie. Tieck hat zum Beispiel wie August Wilhelm Schlegel die Sage von Arion in eine Romanze gebracht. Während aber der verständigere Schlegel ruhig erzählt und in gewissem Sinn den hellenischen Kreis, aus dem die Sage hervorging, nicht verläßt, fließen bei Tieck Arions Leierklänge, die rauschenden Meereswellen, alle lebendigen Geschöpfe, alle Elemente in wogenden Empfindungen zusammen — er macht die plastische Mythengestalt Griechenlands zu romantischer Musik. Auch die schauerlichen Gespenster, die Ausgeburten des wildesten Aberglaubens, steigen in Tiecks Gedichten vor uns auf, und er wendet alle dumpfen Sprachlaute, alle hohlen Vokalassonanzen auf, um uns mit dem tiefsten Grauen der Geisterfurcht zu umfinstern. Auch die altdeutsche Terminologie, die Minneliedersprache, auch alles übrige Mittelalter fehlt seiner Lyrik nicht; Spanien und Italien müssen helfen sie ausstatten; sie entlehnt dem Katholizismus Glut der Farben, dem Mariendienst die gläubige Andacht. Von den eigentlichen Romantikern ist Tieck auch derjenige, der am direktesten Goethischen Tönen nachzusingen bestrebt ist. Nun ist ihm manches schöne Lied geglückt, wo wenigstens die musikalische Stimmung ohne Mißklang durchgeführt ist, zum Beispiel „Im Windgeräusch, in stiller Nacht", oder „Treulieb ist nimmer weit", oder „Feldeinwärts flog ein Vögelein". Im ganzen aber ist in Tiecks Gedichten zu viel kindisches Spiel, das auf die Länge läppisch wird. Man fühlt zuletzt mit Mißbehagen durch, daß hier ein altkluges Kind der Aufklärungszeit gespenstergläubig nur tut. Hinter der magischen Zauberbeleuchtung sieht der Tag der Realität und die Absicht durch mehr als eine Spalte hindurch. Künstelei aller Art verbindet sich mit dem Schein der Naivität. Dem Lyriker Tieck fehlt es vor allem an Tiefe des Herzens; leicht tändelnd streift die Phantasie die Farbenoberfläche der Dinge, und weil seine lyrische Welt nicht auf dem sichern Grunde der Wahrheit befestigt ist, so sind auch die Gestalten und Empfindungen, die er in dem Leser weckt, flüchtig wie ein fortziehender Rauch.

Nicht ohne Bedeutung als Lyriker ist Novalis, das

verehrte heilige Haupt, der Seher und Zeichendeuter der romantischen Genossenschaft. Von Novalis gilt, was Goethes Faust in dem berühmten Waldmonologe von sich sagt:

> . . . . und meiner eignen Brust
> Geheime tiefe Wunder öffnen sich.
> Und steigt vor meinem Blick der reine Mond
> Besänftigend herüber, schweben mir
> Von Felsenwänden, aus dem feuchten Busch
> Der Vorwelt silberne Gestalten auf
> Und lindern der Betrachtung strenge Lust.

Denn die geheime Wunderwelt des Gemütes, die Unendlichkeit ahnender Gefühle ist es, in die Novalis schwelgend versinkt, die Mystik ist es, durch die er die harten Umrisse der Dinge und die Unvereinbarkeit entgegengesetzter Begriffe schmilzt und verschleiert. Aus dem Sonnen- und Tageslichte des Denkens führt er in eine mondbeleuchtete Nacht, in deren Dämmerung die silbernen Gestalten der Vorwelt naheschweben und sich freundlich begrüßen lassen. Gesundheit scheint ihm das Erbteil profaner Menschen; geweiht aber ist die Krankheit, wo in zitternder Nervenspannung die Wange fieberisch aufglüht und die Seele tiefen, entzückenden Visionen sich öffnet. In Übereinstimmung damit ist, was uns über Novalis' persönliches Schicksal berichtet wird. Er gehörte einer Herrnhuterfamilie an, in der also das Leben in Gefühlen vorwaltete; er trug den Keim einer unheilbaren Schwindsucht in der Brust, die ihn früh reifen, rasch seine geistige Aufgabe durchleben ließ; eine Braut wurde ihm durch den Tod entrissen; er selbst starb noch fast als Jüngling, und auf seine Aussprüche, seine tiefsinnigen Reden fiel weihend die Glorie eines frühen Endes. Auch daß er der Bergwissenschaft sich widmete, ist nicht bedeutungslos: dem Bergmann entschwindet die helle, bestimmte Welt droben, und die Welt des Gemütes öffnet sich wie ein unterirdischer Dom; in den Gängen und Höhlen wohnt die Mystik und die Musik. Auch Novalis schaut das Leben wie aus einem tiefen Schacht, wo am hellen Tage die Sterne sichtbar sind. Berühmt sind oder waren seine

Hymnen an die Nacht, wo alle seine dichterischen und persönlichen Eigenschaften zusammentreffen: überschwengliche, das All umfassende Sehnsucht, die Phantasie gleich der Fackel in einer Tropfsteinhöhle die Welt beleuchtend, mädchenhaft ätherische Sublimation der Empfindung, schaurige Wonne nächtlichen Grausens. Seine kirchlichen Lieder sind mild und schön und voll stiller, andächtiger Mystik. Überhaupt ist ihm die Stimme süßer Sirenenverlockung in hohem Grade gegeben; er zieht uns hin mit sanftem Zwang; tief und leise quillt der Strom des gelinden Rhythmus und der weichen Sprache. Unter seinen Liedern ist auch manches schöne weltliche, zum Beispiel das Weinlied „Auf grünen Bergen wird geboren Der Gott, der uns den Himmel bringt" oder das Bergmannslied „Das ist der Herr der Erde". Bei all dem kann — wie schon aus dem Gesagten hervorgeht — der reine Weihekranz der Dichtung Novalis nicht gereicht werden. Es ist eine krankhafte, nächtige Welt, in der alle seine Poesien gewachsen sind. Das Reich der Musen ist ein Reich heiterer Befriedigung, und die Gemütszerrüttung, das Sündenbewußtsein, das schwindsüchtige Sehnen verträgt sich nicht mit echter Poesie. Die poetische Anschauung ist auch keine Vision, die Dichterbegeisterung keine Ekstase. Novalis' Dichtung ruft uns vom Leben ab, die wahre Dichtung gibt uns mit erneuter Lust und gestärkter Kraft dem Leben zurück. Dazu kommt, daß auch Novalis in einer gewissen Absichtlichkeit dem Gesamtschicksal aller Romantiker den Tribut gezahlt hat. Mit der sinnbildlichen Betrachtungsart ist auch die doktrinelle Trockenheit gegeben. Weil niemand möglich ist, in ewiger Gefühlsschwelgerei zu verharren, so stößt auch bei Novalis an die sublimsten Verzückungen plötzlich die harte, dürre Prosa, die enttäuschende Didaxis. Selbst in den so zarten, so tiefgefühlten religiösen Liedern kann sich der feiner empfindende Leser eines Anhauchs prosaischer Kälte nicht erwehren, als wären diese Blumen nicht frisch vom Felde gepflückt, sondern künstlich aus seidenen Stoffen bereitet und mit wohlriechendem Wasser besprengt.

Fast alle übrigen Romantiker ließen sich hier mit auf-

führen, denn alle haben sich auf dem lyrischen Felde getummelt, ja die Lyrik ist ihre eigentliche Domäne. Zu größeren Werken fehlte ihnen Dauer der Kraft, und auch die Schauspiele und Romane, die sie zu stande gebracht, bestehen aus lyrischen und reflexiven Einzelheiten. Achim von Arnim und Klemens Brentano leisteten den Tendenzen der neuen literarischen Generation durch Herausgabe von Des Knaben Wunderhorn einen wesentlichen Dienst. In Brentanos eigenen Dichtungen finden wir die Verhöhnung des Verstandes zu Gunsten der wildesten Phantastik auf das Höchste getrieben: der Dichter spielt mit dem Weltstoff und den geheimnisvollen Irrgängen somnambuler Stimmung bis nah an die Grenze des Albernen. Dennoch hatte er glückliche Momente. So ist sein Phantasiestück Die armen Musikanten durch den Zauber eines glühend-düstern Kolorits, durch die energische Kraft, mit der menschliches Elend uns in wenig Pinselstrichen nahe gebracht wird, endlich durch die hier wohlangebrachten rhythmischen Klangspiele gleich meisterhaft. Dahin gehört außer manchen düster-zarten Romanzen auch das vielbekannte Lied Nach Sevilla.

Auch der Baron de la Motte Fouqué ist lyrischer Dichter. Man kann nicht leugnen, daß er aufrichtig dabei ist, wenn er von seinem Rocke singt, daß er selbst gemütlichen Anteil nimmt; dennoch ist es schwer, bei Fouquéschen Romanzen sich des Lachens zu erwehren, so treuherzig ungeschickt benimmt er sich dabei. Den märkischen Junker und königlich preußischen Major als romantischen Ritter und nordischen Siegfried verkleidet zu sehen, macht den Eindruck einer höchst spaßhaften Parodie, so wie der ganze süßlich-schwerfällige, in mittelalterlichem Ton verkünstelte, frömmelnde und liebelnde Ausdruck nicht geeignet ist, uns poetisch zu rühren.

Fouqué hat auch patriotische Kriegslieder gedichtet und leitet uns so hinüber zu der patriotisch-romantischen Lyrik zur Zeit der Befreiungskriege. Was der in sich versunkenen und mit närrischen Phantasiespielen beschäftigten Dichtung gefehlt hatte, wahrhafter Lebensinhalt, das schien das Jahr 1813 zu bringen. Die Geschichte lehrt, mit wie viel unlautern Ele-

menten die Volkserhebung jenes Jahres versetzt war und wie bald der kurze Waffenrausch der alten Stimmung und einer restaurativen Ordnung der Dinge wieder Platz machte. Auch der patriotischen Lyrik von damals fehlte an der Reinheit des Klangs noch viel. Die Kampflust in jenen Liedern steigt vorzugsweise aus blindem, barbarischem Rachegefühl hervor, Deutschtum kämpft gegen Welschtum mit dem Fanatismus eines feindlichen Stammes gegen den andern. Ein außerhalb dieses Naturgegensatzes, dieses Stammhasses stehender, bloß menschlich teilnehmender Zeuge kann auf diesen Haß, diesen Hohn daher nicht mit dem vollen Herzen eingehen, mit dem er zum Beispiel die Griechen in die Schlachten von Marathon und Salamis begleitet. Der Kampf einer Nationalität um Selbsterhaltung hat nur dann ein unwidersprechliches Recht, wenn sich wahrhaft historische, ideale und humane Zwecke an sie als deren Trägerin knüpfen. Das in jener patriotischen Literatur herrschende Gefühl setzt sich aber dem humanen Ideenzuge der Zeit entgegen, und seine Zielpunkte liegen im Mittelalter, die aufgerichtete Fahne ist eine antiquarische, eine genealogische Phantasie. Alte Ritterschwerter und steinerne Streitäxte werden aus romantischer Rüstkammer geholt und mit barbarischem Jubel und vorgetäuschtem Blutdurst geschwenkt und gewetzt. Mit einem Worte, die patriotische Lyrik ist zu sehr ein Kind der romantischen Schule, um gesunde Poesie zu sein.

Von den beiden hier zu nennenden Lyrikern Ernst Moritz Arndt und Max von Schenkendorf spricht der eine wie der andere die Sprache des Mittelalters, doch auf verschiedene Weise. Arndt strebt vor allem nach dem Ausdruck der Kraft, der Gradheit, streift aber nicht selten ans Starre und Knorrige, an eine gewisse Roheit, die ihm jedoch grade kernhaft deutsch scheint. Er glaubt desto nationaler zu sein, je mehr er altertümelt. Aber gerade durch dies bewußte Streben nach unmittelbarer Deutschheit wird sein Ausdruck wie bei Fouqué oft gesucht, und was naiv und frisch sein sollte, gekünstelt. Frömmigkeit und patriarchalisches Feudal-

regiment sind integrierende Elemente seiner Verherrlichung deutschen Wesens. Sein so populäres Lied „Was ist des Deutschen Vaterland?“ ist vor einiger Zeit einer feindseligen, nicht ganz ungerechten Kritik unterworfen worden. In dem Blücherliede („Was blasen die Trompeten? Husaren, heraus“) finden wir ebenfalls Härte, um nicht zu sagen Roheit; das Lied klingt wie das wilde Geschrei der Helden in den Schlachten der Nibelungen. Arndt ist zu großer Beliebtheit gelangt; es wurde Stil, manche seiner patriotischen Gedichte auf Schulen auswendig lernen zu lassen und in Schulsammlungen aufzunehmen; dies hat dazu beigetragen, sein Dichterandenken zu erhalten. Überhaupt läßt sich die Bemerkung machen, daß manches Gedicht seine Berühmtheit dem Umstande verdankt, daß es pädagogischen Zwecken dient, so wie umgekehrt mancher Dichter, man kann sagen auch Goethe, wegen des für Kinder nicht passenden Inhalts der Lieder dem Gedächtnis der Menge auch nicht so gegenwärtig ist wie jene. Wie mancher nimmt nicht aus den empfänglichen Jugendjahren die Kenntnis Schillerscher Balladen mit in sein ganzes Leben hinüber und flicht Stellen daraus in sein Gespräch ein, während er später, im handelnden und schaffenden Mannesalter, keine Zeit noch Lust findet, jemals eine Gedichtsammlung aufzuschlagen. — Arndt, von der Insel Rügen gebürtig, ist auch darin ein echter Sohn des niederdeutschen Stammes, daß er weit mehr Charakter als weiche Dichterphantasie besitzt.

Max von Schenkendorf hat gleichfalls im Mittelalter seine Heimat, aber nicht unter den Recken und Degen, sondern in der zarten Sphäre des gläubigen minneseligen Gemütes. Von dort aus die moderne Welt ansehend, ist ihm das Franzosentum verhaßt. Die deutsche Nationalität sucht er auch nicht in den Interessen und Empfindungen des gegenwärtigen deutschen Volkes und Lebens, sondern in den Gemütszuständen einer religiösen Vorzeit. Seine Vaterlandsliebe erscheint unter der Form eines dunklen Zuges nach der lieben Heimat oder wie das Verlangen des Kindes nach der Mutter. So hart Arndt, so weich, so schwärmerisch, so innig ist Schenkendorf,

ein patriotischer Novalis. Zwar ist die Sphäre eng, in der er sich bewegt, innerhalb ihrer aber ergreift manches Schenkendorfsche Lied durch die rührenden Kinderakzente eines edlen Gemütes.

Auch die sogenannte schwäbische Schule hat ihre Wurzeln zunächst in der Romantik und dem romantischen Patriotismus. Nur daß hier eine besondere provinziale Färbung hinzukommt und mancher Zug eine kommende antiromantische Richtung hin und wieder vorausverkündigt.

Große Verwandtschaft haben diese schwäbischen Lyriker mit der Minnepoesie des Mittelalters, die gleichfalls dem schwäbischen Boden und den benachbarten Gegenden angehörte. Dieselbe gutherzige Kindlichkeit der Empfindung, dieselbe sinnige Freude an den kleinen Gestalten der heimatlichen Natur. Wie die Minnesänger ewig und ewig den Mai und die Vöglein, die Blumen und Wiesenquellen besingen, so leben auch diese neuern Schwaben mit spielender Knabenfröhlichkeit unter den Kräutern und Bäumen der bescheidenen ländlichen Natur. Sie erscheinen wie unschuldige Landpfarrersöhne, die ihre Jugend unweit des Dorfes am Fuße des rebenumpflanzten Schloßberges zugebracht haben. Oben steht die alte Ruine, und ihre Phantasie faßt die Sagen begierig auf, die sich an jene Trümmer knüpfen. Jedesmal, wenn das Leben sie fassen will, zieht sie ein wehmütig inniges Heimweh in die gemütvolle Welt der Vorzeit und zu den stillen Bergen und Tälern und freundlichen Dörfern der heimatlichen Landschaft zurück. Sie sind wie Jean Paul ewig Kinder geblieben; für die Kämpfe der Gegenwart fehlen ihnen die nervigen Muskeln und die scharfe Aufmerksamkeit. Zugleich sind diese Schwaben sehr redliche, treue, es ernst meinende Menschen — und dies ist schon ein Schritt aus der Romantik heraus, welche unter dem Prinzip der Genialität nichts so sehr verachtete als die Moral. Die Moral, wie der Nutzen, war den echten Romantikern eine spießbürgerliche, schlechterdings unpoetische Instanz, und Friedrich Schlegel sagte geradezu: „Alle Originalität ist moralisch." Die schwäbischen Lyriker aber opfern bei einem Konflikt der

Poesie und der Gesinnung lieber die erstere auf und verhehlen ihre Vorliebe für ihren Landsmann Schiller nicht, den sie aber nicht sowohl wegen seiner dichterischen als wegen seiner sittlichen Eigenschaften schätzen. Dieser Zug frommer Strenge war es auch, der den sonst so milden Goethe gegen sie aufbrachte; er meinte in seinem Briefwechsel mit Zelter, sie würfen einen sittig-religiös-poetischen Bettlermantel um und manches gelte für poetische Intention, was nur ein Hervorgucken des Ellenbogens aus dem zerrissenen Mantel sei.

Der unbestritten erste unter diesen Lyrikern ist der Tübinger Ludwig Uhland. Er verbindet Innigkeit des Gemütes mit einer nicht geringen Gabe plastischer Darstellung. Manche seiner Lieder singen sich in tiefer leiser Melodik dahin. Seine Technik ist immer zart und ätherisch; nie beleidigen grobe Striche und schreiende Farben in seinen Gemälden; Schmerz und Freude, Jubel und Trauer klingen wie gedämpft durch wehmütige Fassung hindurch. Uhlands Poesie ist die gleichsam laut gewordene Natur des Württemberger Landes, er macht das Landschaftsbild zum Liede; er besingt den Frühling und die Lerche, den schwellenden Strom und die blaue Luft nach trüben Tagen, die Freiheit der höchsten Berggipfel und die Stille des Sonntags auf der Flur. Aus vergilbten Chroniken, aus rohen Volksbüchern und alten Dichtern läßt er das Mittelalter wieder auferstehen, darin ein echter Romantiker, aber mit zarterer Reinheit der Umrisse und im Hinaufblick auf die alten Klöster und Schlösser, die die vaterländischen Hügel malerisch krönen. In die romantische visionäre Mystik ist Uhland nie verfallen; er besaß dazu, bei aller Sentimentalität, doch zu viel Sinn für Gestalt und Wirklichkeit. In seinen Romanzen tritt die ganze Sittenwelt des Mittelalters und der mittelalterlichen Volkssage vor uns hin; sie sind meistens so melodisch komponiert, die Zeichnung ist so duftig und flüchtig und doch so deutlich, der volksmäßige Humor oft so graziös-schalkhaft, daß wir dem Dichter in dieser Gattung den ersten Platz nach Goethe einräumen müssen. Goethe selbst freilich mochte sich mit Uhland nicht befreunden;

er äußerte, aus der Region, in der Uhland walte, könne nichts das Menschengeschick Bezwingendes hervorgehen. Und so ist es: Uhlands Empfindungskreis ist zu eng, seine Phantasie umspannt die große Welt nicht, und die Höhen wie die Abgründe des Lebens sind ihr unzugänglich. Man tritt ein in seinen Kreis, man erfreut sich jener innigen Lieblichkeit, die dem Herzen so wohltut — aber bald fühlt man sich beschränkt und ermüdet. Uhlands Muse ist zu monoton. Nicht daß äußerlich immer derselbe Gegenstand, dieselbe Form wiederkehrte, aber dieselbe Empfindung liegt überall zu Grunde. Es ist Treue des Gemütes, im spezifischen Sinne dieses Wortes. Auch seine Bilder aus dem Mittelalter sind eine durch den Zauber des Gemüts heraufbeschworene Welt; ein frischer Luftzug aus der freien Mannigfaltigkeit des Lebens stürzt sie insgesamt um, und sie sinken in das Nichts. Ähnliches gilt auch von Uhland als patriotischem Dichter. Sein Herz schlägt mit redlicher Treue für sein Volk; aber immer ist es die Sehnsucht der Jünglingsbrust nach der blauen Ferne, nach der Gegend jenseits der den Horizont umschließenden Berge, immer ist es die Vorzeit, nicht die volle Gegenwart, die mit ihren Idealen und Formen aus seinen vaterländischen Gedichten spricht. Ist auf diese Weise Stimmung und Sphäre des liebenswürdigen Dichters zu weich und zu eng, so kann man ihn auch nicht immer von dem Vorwurf freisprechen, daß hinter der Sprache des Gemütes die Reflexion als erste Quelle des Gedichtes sich erweist. Der Literarhistoriker tritt auf ganz romantische Weise auch bei Uhland an der Hand des Dichters hervor. Durch und durch romantisch ist Uhland zum Beispiel in dem Gedicht „Das Märchen“:

Ihr habt gehört die Kunde
Vom Fräulein, welches tief
In eines Waldes Grunde
Manch hundert Jahre schlief —

welches Literaturgeschichte, Kritik, Polemik, Ballade, Volkssage, alles zugleich ist. Daher fehlt es auch an sinnbildlichen Gedichten nicht, zum Beispiel Des Sängers Fluch („Es stand

in alten Zeiten ein Schloß so hoch und hehr"), wo ein ästhetisches, oder Die verlorene Kirche („Man höret oft im fernen Wald Von oben her ein dumpfes Läuten"), wo ein religiöses Thema in symbolischer Verhüllung behandelt wird. Mit den Jahren trat bei Uhland der Dichter immer mehr zurück, der romantische Literat immer mehr hervor; er sammelte „alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder", also ganz wie Arnim und Brentano getan hatten, und verfaßte Abhandlungen über Gegenstände der Mythologie und altdeutsche und altfranzösische Poesie.

An Uhland schließen sich zunächst Gustav Schwab und Justinus Kerner, die indes beide das seltene und schöne Talent Uhlands nicht erreichen. Schwab dichtete besonders Romanzen, seltener Lieder, auch gelingen ihm die letztern nur schwer. Seine Romanzen sind prosaischer als die Uhlandschen, der Stoff ist weniger ätherisch vergeistigt und die Schlacken durch die idealisierende Phantasie nicht hinreichend ausgeglüht. Im ganzen aber halten sie sich in Uhlands Sphäre. An wohlmeinendem Ernst und vaterländischer Gesinnung fehlt es auch ihm nicht. Eine anziehendere Erscheinung als der etwas langweilige pietistisch denkende Pfarrer Schwab ist Justinus Kerner, der Universitätsfreund Uhlands, der unter den Trümmern der Burg von Weinsberg angesiedelte Geisterseher und Traumdeuter, dem die Gestalten der wirklichen Welt zu Schatten, die Schatten nervenkranker Somnambulen zu objektiven Gestalten werden. Auch in Kerners Poesie zeigt sich diese Abkehr vom freudigen hellen Menschenleben, das Langen und Bangen nach einem Jenseits, die Versenkung in ein geahntes Naturmysterium. Kerner hat den Schwerpunkt seines Lebens nicht in die Fülle des gegenwärtigen Daseins, sondern in ein leeres unbestimmtes Unendliches verlegt; so geht ein klaffender Bruch mitten durch sein Gemüt, und die Wunde blutet ohne Heilung. In seinen Liedern stammelt die tiefe Klage, die unerfüllbare Sehnsucht; nur das Grab erscheint dem tränenvollen Sänger als letzte einzige Rettung. Poesie, sagt er, „Poesie ist tiefes Schmerzen Und es kommt das echte Lied Einzig aus dem Menschenherzen,

Das ein tiefes Leid durchglüht". Daher bei solcher Stimmung keine feste Zeichnung, kein reiner Ausdruck, keine eigentliche Darstellung gelingen kann. Man sieht bei Kerner, wie bei vielen andern persönlich unglücklichen Dichtern, zum Beispiel Lenz, Novalis, Nikolaus Lenau, daß ein falsches sittliches Prinzip auch ein falsches ästhetisches ist, daß schöne menschliche Sittlichkeit die Grundbedingung für echte Kunstfreiheit ist. Kerners Romanzen klingen wie Geisterstimmen, oft zart, oft unheimlich, aus manchem seiner Lieder bebt ein tiefer Seelenklang, ein zitterndes Geständnis dem mitfühlenden Hörer entgegen — aber daß die lyrischen Blüten nicht noch voller und duftender aufgegangen sind, davon liegt der Grund in einer früh genommenen krankhaften Richtung eines sonst liebenswürdigen und edlen Herzens.

Von Gustav Pfizer, der sich als vierter den Genannten anschließt, ist schon die Rede gewesen; die übrigen zahlreichen schwäbischen Lyriker können übergangen werden.

Mit den heute zu nennenden Namen Wilhelm Müller, Chamisso, Rückert, Platen, Heine bleiben wir noch immer mehr oder minder innerhalb der romantischen Schule und ihrer Tendenz, bei den erstgenannten fast ganz, bei den letztgenannten wenigstens dem Ursprung nach.

Wilhelm Müller (aus Dessau) hatte sich zu seiner Zeit als lyrischer Dichter rasch einen Namen gemacht, starb aber früh und ist jetzt viel zu wenig bekannt und zu selten genannt. Daß er romantischen Glaubenssätzen anhängt, beförderte freilich seinen literarischen Erfolg, daß er aber zugleich Griechenlieder sang, konnte ihm zwar vorübergehenden Beifall bei dem großen Publikum, aber bei den Stimmführern jener Restaurationsepoche keine Sympathie verschaffen, und die Menge vergißt bald. Wilhelm Müller hat schöne Lieder gesungen, voll frischer Heiterkeit und melodischer Reinheit (zum Beispiel „Ich schnitt' es gern in alle Rinden ein"; „Die Fenster auf, die Herzen auf, geschwinde, geschwinde"). Daß er gern volks-

liedermäßigen Ton anschlägt, daß er bald unter dieser, bald unter jener Volksfigur singt, überhaupt möglichst einfältig und ungekünstelt erscheinen will und eben dadurch merkliche Kunst übt, das alles erklärt sich aus seiner Stellung zur Romantik. Freiheitslieder für die Griechen zu singen, ist freilich nicht romantisch; bedenkt man aber, daß das ganze Kriegs- und Empörungsverhältnis der Hellenen zu den Türken der deutschen Gegenwart fern lag und mit der nächsten politischen Lage Deutschlands in keiner Beziehung stand, daß sich also alles Griechische wie eine Phantasiewelt behandeln ließ, so wird man auch diesen Ton nicht so unromantisch finden.

Wie Wilhelm Müller ist auch Chamisso noch eng mit der romantischen Schule verbunden. Er war bekanntlich von Geburt ein Franzose und verdankt diesem Umstand vielleicht die Nettigkeit und Reinlichkeit seiner lyrischen Form. Dazu kommt in seinen Liedern auch ein einfach menschlicher Inhalt, der ohne Trübung uns seine unbefangene Gestalt zeigt. Dennoch hat an diesen lieblichen und durchsichtigen „Lebensliedern" das stille Nachdenken eines wehmütig gestimmten Beobachters fast mehr Anteil als der Drang eines bewegten Herzens. Eine zweite Seite an Chamissos lyrischen Dichtungen, die an den Balladen und poetischen Erzählungen hervorsticht, ist seine Neigung zu finstern und schauerlichen Gemälden mit düster flackernder Beleuchtung. Mit den Jahren nahm diese Neigung zu; seine Reise um die Welt gab mit ihren mannigfachen Anschauungen seinem Pinsel die entsprechenden Farben; viel trug auch wohl sein eignes Schicksal dazu bei, seine Lebensansicht zu trüben. Er war ein Franzose, und sein Leben fiel in die Zeit des romantischen Franzosenhasses; von Jugend auf deutsch gebildet, konnte er sich keinem der beiden Länder mit voller persönlicher Existenz hingeben. Chamisso hat auch artige humoristische Lieder geliefert, zum Beispiel das bekannte Zopflied — aber recht herzlich ist sein Lachen nie.

Über Rückert als Dichter ein Urteil zu fällen, scheint bei der ungeheuren Menge seiner lyrischen Erzeugnisse und deren großer Mannigfaltigkeit sehr schwierig. Als junger

Mann zur Zeit der Freiheitskriege beginnt er, und noch ist die Produktion des vielschreibenden Mannes nicht geschlossen. Anfangs dichtete er Geharnischte Sonette, worin er den Aufstand gegen Napoleon predigt. Kriegsfeuer, wütender Haß, überschäumende Jugendkraft in gekünstelter Sonettenform — es läßt sich nichts Widersprechenderes denken. Schon dies Eine gibt einen Wink für Rückerts ganze literarische Stellung.

Soll ich das Urteil über Rückert sogleich in ein kurzes Wort zusammenfassen, so lautet es: Rückert ist der wiedergeborene Goethe in dessen letzten zwanzig Jahren, er ist Goethe in der Restaurationszeit. Damit ist Gutes und Schlimmes zugleich gesagt.

Goethe ist bekanntlich der Dichter der Allgegenwart des Göttlichen in Natur und Menschenleben, und der philosophische Ausdruck für sein Dichten ist Spinoza, dann nach überwundener Abstraktion des Kantischen Kritizismus das Schelling-Hegelsche System. Goethe fühlte sich mit heiterem Dichter- und Menschenglück ewig getragen von dem Unendlich-Einen, in welchem Natur und Geist, Notwendigkeit und Freiheit, die sittlichen Mächte der Menschenbrust und des geselligen Zusammenlebens wie die Steine und Pflanzen und Tierorganismen zu einem großen Akkorde zusammenklingen. Daher der Götterfriede, der überall über seinen einfachen und tiefen Dichtungen liegt, daher bei aller Freiheit und Zufälligkeit individueller Züge doch die Reinheit und ewige Gültigkeit der großen Normen, innerhalb deren jene sich ergeht. Mit steigendem Alter freilich, bei erlöschender Produktionskraft und geschwächter Regsamkeit des Strebens fällt der sonst so leidenschaftlich bewegte Mann jener falschen Resignation in die Arme, die die Naturordnung und deren ruhiges Gesetz auf die sittliche Welt anwendet und die Freiheit des Ich in den Abgrund des allgemeinen Lebens versenkt. Es ist dies die orientalische Weltanschauung — und so wandte sich Goethe in seinen spätern Jahren in der Tat dem Orient zu; sein West-östlicher Divan gibt das Signal und steht am Eingang der tatlosen Restaurationsepoche. Hier nun ist der Punkt, wo wir Rückert hinzustellen haben.

Rückerts Poesie ist ein bilderreicher orientalischer Naturdienst. Wie ein spielendes Kind streckt er die Arme nach jedem Ding aus, sei es eine Blume, ein Blatt oder ein Edelstein; licht- und farbentrunken schwärmt er wie ein gaukelnder Käfer durch den Frühling und Sommer, rastet bald auf diesem Zweig, bald im Kelche jener Blume — und nicht bloß die Natur, auch was sonst des Menschen Sinn ergreift, jede Empfindung, irgend ein Augenblick, religiöse und politische und ästhetische Momente, einheimische und fremde Sitten, Gegenwärtiges und Vergangenes — er greift es auf in harmloser Geschäftigkeit, faßt es zum lieblichen Kleinod, sammelt es eins nach dem andern und legt es nieder in seine große poetische Schatzkammer. Der Grundzug ist kindliche Hingabe an die Mannigfaltigkeit des Lebens. Diese Hingabe geschieht ganz ohne Wahl und Absicht; sie ist nie mystischer Natur bei Rückert, sondern ein Zug freudiger Liebe zu allem, was da ist, ein Zug der Verwandtschaft mit der ewigen Lebenswonne, die alles Einzelne schwebend trägt und erhält und bejaht, sie ist ein Spiel des Herzens und der kunstgeübten Finger. In dem Gemüt des Dichters sind alle Zwistigkeiten des Alls versöhnt, nur die Liebe triumphiert, und auch der Tod ist nur ein Rückgang in das allgemeine Leben. Sehr schön spricht dies das Gedicht Die sterbende Blume aus („Hoffe! du erlebst es noch, Daß der Frühling wiederkehret"). Rückert, der Dichter von Gaselen und Östlichen Rosen, der Übersetzer aus dem Indischen, Arabischen, Persischen, ist ganz der Dichter des Orients und der Restauration; in der warmfeuchten Luft der antirevolutionären Stabilitätsepoche ging sein Talent wie eine üppige Pflanze auf und entfaltete Blätter und Blumen reichlich nach allen Seiten. — Mit Angabe dieser allgemeinen poetischen Substanz in Rückerts Gedichten sind aber die Ähnlichkeiten noch nicht erschöpft, die Rückert zum Doppelgänger des alten Goethe machen. Wie Goethes eigentliche Dichterkraft in seinen letzten Jahren geschwächt, oft ganz erloschen erscheint, wie die Einheit von Idee und Bild, deren er in frühern Jahren so wunderbar mächtig war, in Allegorien auseinanderfällt, wie

der Greis in seinen Sprüchen und Xenien und Gelegenheitsversen nur äußerliche Formspielerei treibt, das Unbedeutendste in Verse bringt, das Kleinste für gehaltvoll ausgibt — gerade so Rückert. Rückert spielt ganz romantisch mit der Form; er schnitzt und spitzt zu, putzt auf und staffiert aus, hängt Schellen und Glasperlen an. Daher so viele seiner Gedichte leere Hülsen, Schaugerichte sind, die niemand satt machen. Es kommt ihm zuletzt gar nicht mehr auf den Inhalt an; das erste beste ist willkommen — wenn er nur seine Reimfertigkeit zeigen kann. Je prosaischer, je alltäglicher die Gelegenheit, desto größer sogar der Triumph des Versemachers. Diese Virtuosität schlägt endlich in ihr grades Gegenteil um: der Sprachkünstler wird zum Sprachverderber. Die Muttersprache rächt sich an Rückert: er hat zwar mit bewundernswerter Meisterschaft oft ihre Schätze ans Licht gebracht, aber er nahte ihr nicht mit kindlicher Liebe, ließ sie nicht mütterlich gebieten, sondern seine eigne Kunst lag ihm am Herzen, und er zwang sie, ihm dienstuntertänig zu sein. Daher ist nun die Sprachform in seinen Gedichten zugleich die leichteste und die gequälteste; wie ein indischer Gaukler bringt sie mit äußerster Gewandtheit ihre Glieder in die unnatürlichste Lage. Es ist schwer zu sagen, ob Rückert der deutschen Sprache mehr genützt oder geschadet hat; echten Sprachsinn muß man ihm absprechen, für einen Lyriker ein schwerer Vorwurf. Tausendmal bedauert man bei Lektüre von Rückerts Dichtungen, daß die poetische Empfindung, die sich deutlich ankündigt, doch vor der überkünstlichen und epigrammatischen Technik nicht hervortreten kann; tausendmal tönen die schönsten lyrischen Klänge nicht rein heraus, weil der Dichter anderweit beschäftigt ist. Daher auch das Herzutreten der Reflexion, des Lehrhaften, eine Seite, worin Rückert gleichfalls mit dem alten Goethe zusammentrifft. Rückert ist recht eigentlich der didaktische Lyriker; das Witzige, das Sententiöse, das epigrammatisch Kontrastierende schlingt sich mehr oder minder durch alles, was nur der freudig-sehnsüchtige Ausdruck seiner liebesdurstigen Seele, nur die darstellende, malende Tätigkeit seiner reichen Phantasie sein sollte.

Wie Rückert ist sein Landsmann Platen bei seinem ersten Auftreten durch Goethes West-östlichen Divan bestimmt, wie Rückert verehrt er in Goethe seinen Meister, dichtet orientalische Gaselen, lehnt sich wie die Romantik an Schellings Naturphilosophie, schwärmt für Italien, wie alle Romantiker, und dichtet literarische Satiren, welches letztere gleichfalls echt romantisch ist. Aber an dieser Stelle bleibt Platen nicht stehen. Er tritt in zweierlei Hinsicht schon aus der Romantik heraus: durch seine antike Plastik und durch seine liberale moderne Weltansicht. Was das erste betrifft, so besteht diese nicht in dem festen Umriß der vorgeführten Phantasiegestalt, nicht in der anschaulichen Gegenwart eines sinnlich begrenzten Lebens, sondern in der Helle, Festlichkeit und reinen Hervorbildung der sprachlichen, überhaupt der äußern Form. Was das zweite betrifft, so nahm Platen in Epigrammen und Gedichten teil an den politischen Bestrebungen seit der Julirevolution und zürnte und jubelte über das, was die Völker erlebten. Beides, die klassische Strenge und der liberale Rationalismus, sind durchaus unromantische Elemente in ihm.

Aus Platens Gedichten — so lassen sie sich im allgemeinen charakterisieren — spricht eine mehr bildende als schaffende Phantasie. Platen ist Meister in der Kunst feiner Ausmeißelung, er weiß die Figur marmorweiß und spiegelrein aus seiner Werkstatt hervorgehen zu lassen. Was er auch vornimmt, er arbeitet es zu überraschender Klarheit und Leichtigkeit der plastischen Umrisse und Maße hervor: kein Bruch, kein Splitter, keine störende Ader, keine stümperhafte Zusammensetzung. Während die echten Romantiker sich possenhaft wegwerfen und die Wahrheit nur wie Kinder und Narren sprechen, ist Platen ein stolzer, strenger Künstler, der in unverrückbarer Haltung bildet und glättet und seinem Material frei gegenübersteht. Hier sind wir aber auch an der Grenze seines Talents. Seine Phantasie ist keine ursprüngliche, welterschaffende. Sie ist mehr eine Künstlerwerkstatt als ein zeugender Naturschoß. Es fehlt die mächtige unwiderstehliche Begeisterung, die ihren Schöpfungen das innere Selbstleben

mitgibt, welches von keiner Formel umfaßt wird. Zwar würden wir Platen unrecht tun, wenn wir ihn nur einen kalten Abzirkler nennen wollten; im Gegenteil ist er mehr ergriffen als seine metrischen Vorgänger, als August Wilhelm Schlegel zum Beispiel, oder als mancher andre Romantiker, der sich die Miene gibt, vor lauter Gemütsbewegung kaum einige Laute lallen zu können. Dennoch aber ist bei Platen Zwiespalt zwischen Geist und Körper des Gedichts, das heißt zwischen Empfindung und Wort. Die Form drängt sich vor, sie hat ein selbständiges Leben. Darum macht es einen eigentümlichen Eindruck, lebendige Anschauungen, wie italienische Volks- und Landschaftsbilder, oder zornige Leidenschaft oder heftige Liebe in jenen stolz-edlen Rhythmen, in jener glanzvollen Technik sich uns darstellen zu sehen. Wir fühlen, dieser griechische Adel der Form ist die Frucht vieler, stiller, mühsamer Arbeit; je mehr die Spuren der Arbeit verwischt sind, desto mühsamer muß sie gewesen sein; je mehr wir sie bewundern, desto mehr tritt der dadurch geweckte Reiz an die Stelle freier poetischer Rührung. — Platen ist ein edler, aber auch ein unglücklicher Geist. Vielleicht hätte er in einem sicheren, weniger gärenden Zeitalter seine Bestimmung in glücklicher Einheit mit sich selbst erfüllt. Der Romantik nicht ganz entwachsen, von dem Orientalismus in Goethes West-östlichem Divan ausgehend, gehörte er zugleich den Zeiten der Julirevolution an. Diese Mitte machte ihn zwiespältig in sich selbst. Auch sein eigenes Talent schwebt zwischen Griechenland und Mittelalter, zwischen modernem Leben und süditalienischen Kunstanschauungen in der Mitte. Ein Laut des Schmerzes geht durch alle seine Poesien. Wenn er sich selbst immer als Meister und großen Genius preist, so liegt wohl die tiefe Trauer über das Unzulängliche seines poetischen Talents solchen Äußerungen zu Grunde. Er war sich der dichterischen Erregung bewußt, aber diese fand keine Sprache; er war sich umgekehrt der größten Meisterschaft des Aussprechens bewußt, aber diese Sprache und Verskunst operierte gleichsam an einer anderen Stelle, neben, über, bei der Empfindung, und so mußte er den Strom der letztern

erst künstlich in sein Sprachgebilde hinüberleiten. Der Unwille über Verkennung war nur der Gram über dies innere Mißverhältnis seines Dichtens; er verzweifelte an sich wie an dem Sinne des deutschen Volkes; wie Börne wanderte er aus und rief:

> Du weißt es längst, man kann hienieden
> Nichts Schlechtres als ein Deutscher sein.

In Syrakus endlich brach ihm das Herz, ehe er noch das vierzigste Jahr erreicht hatte.

Ich wende mich zu einem der glänzendsten Talente, die je an unserm literarischen Himmel gestrahlt haben, zu **Heinrich Heine**. Dieser Mann ist in der geistigen Geschichte Deutschlands wichtiger, als die unzähligen Gegner, die er mit seinen Pfeilen getroffen hat, zugeben wollen, und wir stehen noch mitten unter den Wirkungen, die von ihm ausgegangen sind.

Heine ist zuvörderst die höchste Potenz der **Romantik**, deren Kräfte und Mittel er in ausgedehntestem Maße beherrscht. Alle Geister sind ihm untertänig, die nur jemals die Romantik in Dienst gehabt. Die lieblich-schauerlichen Sagen und Märchen, die grotesken Wunder, in denen der träumende Volksgeist dunkel schafft, er glaubt und fühlt ihnen nach, mit Schreck und Geisterangst, mit dem Entzücken goldner Phantasien; er ist kindlich abergläubisch mit den Kindern und schmiegt sich andächtig bebend an die erzählende Großmutter im Lehnstuhl; die Hieroglyphensprache uralter poetischer Geschlechter, er versteht sie, er vernimmt sie; die Welt dunkler stummer Gefühle, sie nimmt ihn gefangen, als wäre er nie aus ihr herausgetreten, und er holt aus ihren tiefen Schachten verborgenes, unentdecktes Gold und Edelgestein; in der innigsten Sympathie steht er mit dem Strom des allgemeinen Lebens, und was dort zuckt, es zittert in ihm nach; er führt die Natur in das innere Leben des Gemütes ein und spiegelt dieses in jener; die Bäume und Lüfte und Nebel, die Blumen und Sterne, die Gründe des Meeres und die Wolken des Himmels, alles wird mit Leidenschaften, Stimmungen, Wünschen beseelt, und überall schlägt ein Menschenherz. Bald denkt der trauernde Fichten-

baum an die geliebte südliche Palme, bald sehen die Blumen den Dichter an und klagen oder verwundern sich, bald reisen die Wolken vorüber, weil ihnen in dem langweiligen Lande ängstlich wird, bald warnt die Kaskade angstvoll kreischend vor dem Abgrund u. s. w. Auf diese Weise hat Heine die Romantik, die zu der Zeit, wo er auftrat, schon ziemlich sich ausgelebt hatte, mit den glänzendsten Farben wieder aufgefrischt. Er brachte neues poetisches Leben in eine flaue mittelmäßige Zeit.

Aber die Romantik spielt nur, wie wir gesehen haben, mit dem poetischen Naturdunkel des Geistes, ohne von ihm überwältigt zu sein. Und so auch Heine, nur auch dies in eminentem Grade. Heine verneint zugleich mit den schärfsten Waffen des Witzes jene romantische Welt, er baut sie nur auf, um sie umzustoßen. Die buntesten Gespenster — er jagt sie auseinander, indem er einen hellen Sonnenstrahl plötzlich unter sie fallen läßt; höhnisch und lachend zertrümmert er die kristallenen Schlösser, die Wohnung reizender Feen; ein zauberhaftes, eben sich vollendendes Phantasiegebilde zergeht vor der sich geflissentlich einstellenden gemeinsten Realität; die schmelzendste Melodie erlischt mit plötzlich aufgewirbelten Saiten, noch ehe sie ihren Nachhall in unserer Seele gefunden. Je genialer das Werk des aufbauenden Meisters, desto größer die Lust des schadenfrohen Zerstörers. Es ist, als wollte der Dichter zeigen, daß grade die höchste Sublimation poetischer Idealität am eitelsten und nichtigsten ist. Darum stellt er neben die zarteste Unschuld den schamlosen Spott, neben den feinsten Gefühlsäther die materiellsten Ansprüche des leiblichen Daseins. Was er selbst von Klemens Brentano sagt, er gleiche jener chinesischen Prinzessin, die die wahnsinnige Laune hatte, fortwährend die kostbarsten Seidenstoffe kommen zu lassen, bloß um sie zu zerreißen — dies gilt ganz von seiner eigenen Poesie.

Heines Lyrik hat die umfassendste Wirkung gehabt und ein Heer von Nachahmern ins Leben gerufen. Dennoch ist sie, wie aus dem Ebengesagten hervorgeht, wenngleich ungemein

fesselnd und von seltenem Reiz, doch keineswegs musterhaft. Es fehlt die zusammenhaltende, organisierende Macht der Gesinnung. Man kann kein Gedicht von ihm rein genießen, weil keins ehrlich gemeint ist; entweder ist Mephistos höhnische Stimme alsbald vernehmlich, oder wir sehen seinen Schatten wenigstens im Hintergrunde auftauchen. Der Dichter selbst würde uns auslachen, wenn wir uns von ihm rühren lassen wollten. Wir sollen nur an der Größe der Verschwendung den Reichtum dessen bewundern, der so kostbare Schätze mutwillig verschleudert. Dies hindert nicht, daß nicht im einzelnen die reinsten Harmonikatöne der Seele uns entzücken, wie wir sie nicht vernommen, seit Goethes Mund verstummte, daß nicht eine verführerische Grazie oft aus leichten Liedern schmeichelnd lächelt, in anderen Ernst und Spott zu liebenswürdigem Humor sich durchdringen.

Heine ist auch als politischer Lyriker aufgetreten, und diese Gedichte sind unter allen, die er geschaffen, die vorzüglichsten. Keiner unter der weitverbreiteten Zunft der Freiheitssänger besitzt diesen durchbohrenden Stachel der Satire, diesen scharfen Blick für das, worauf es im bestimmten Falle ankommt; keiner hält sich so fern von dem leeren Pathos allgemeiner Redensarten, erkennt so leicht die Feinde unter ihrer Verhüllung, wenn sie auf listigen Nebenwegen schleichen, und ist so geschickt, nationale Glaubensartikel ihres usurpierten Heiligenscheins zu entkleiden.

Wir stehen damit bei der neusten Transformation der Lyrik, ihrem Überschlagen nämlich in die Politik. Doch bevor ich darüber einige Worte fallen lasse, ist noch ein flüchtiger Blick auf einige Lyriker zu werfen, deren Berühmtheit etwa in das Dezennium 1830 bis 1840 fällt — es sind Freiligrath und einige Östreicher.

Freiligrath war ein Handlungsdiener am Unterrhein, der einige fremde Sprachen, namentlich Französisch und Englisch kannte. Bei den Kassabüchern, unter Ziffern und Zahlen, in der grauen Monotonie des Fabrikmechanismus entschädigte seine Phantasie sich mit Gedanken an den glühenden Orient

und die fernen Tropenländer. Englische Dichter, besonders aber Victor Hugos Orientalen, fielen ihm in die Hände und reizten ihn zu gleichen Gemälden. Man kann nicht verkennen, daß Freiligraths prachtvolle Schilderungen ein in die deutsche Literatur versetzter Ableger jener Gedichte von Victor Hugo sind, nur daß bei dem Franzosen jene orientalischen Phantasien, jene arabischen, alttestamentlichen, muhammedanischen Szenen mehr in lyrische Musik metamorphosiert sind. Freiligraths Sphäre ist nun aber beschreibende Lyrik, wenn diese beiden Worte überhaupt nebeneinander gebraucht werden dürfen. Es sind farbenreiche Gemälde einer fernen, fernen Natur, einer schönern Sinnlichkeit des Lebens, einer phantasievoller begrenzten, reichern Sitte. Die Palmen und Sykomoren, die Schleier und Turbane, Löwen und Giraffen, Wüsten und Karawanen, Zelte und Datteln und Märchen und Rosse und schwarze Sklaven und was sonst zum orientalisch-tropischen Leben gehört, es spricht mit warmem Kolorit von der Tafel des Dichters zu den überraschten Sinnen. So sehr war die deutsche Lyrik in die Romantik des Gemütes und die Einfalt des Volksliedertones versunken, daß bei Erscheinen von Freiligraths Gedichten ein freudiger Jubel erwachte, doch endlich einmal etwas Sinnlichkeit, Körper, Farbe zu sehen. Freilich aber fehlte jener deskriptiven Pracht zu sehr der leichte Fluß der Rede, der seelenvolle Klang, der ergreifende nationale und humane Inhalt, es fanden sich zu viel stilistische und rhythmische Härten, als daß die Wirkung langdauernd hätte sein können. Freiligrath versuchte drauf neue Töne; abermals gestützt auf englische und französische Dichter, Lamartine, Hugo, Robert Burns, Thomas Moore, sang er von Lust und Leid der Menschenbrust — bei welcher eigentlichen Lyrik indes der schrille Mißton des Weltschmerzes die versuchten Harmonien zerriß. Nach einigem unsichern Umhertappen, wobei er den Boden nicht finden konnte, in Verstimmung mit sich und der Welt, wohl auch von Eifersucht auf andere aufgetretene Tagesberühmtheiten gequält, entschloß er sich endlich kurz und gut, warf allen poetischen Flitterstaat, alle Krankengläser der

Hypochondrie fort, wurde revolutionär, radikal, kommunistisch, sang Lieder des Trotzes und lieh den Leiden des Proletariats seine Stimme. Abhängig von Einflüssen, wie Freiligraths Talent ist, darf man sich über die letzte Verwandlung nicht wundern; der Strom der jungen Ideen riß ihn in dem Augenblicke fort, wo er sich von andern überflügelt, seinen Dichterruhm gefährdet sah. Nach mancherlei Irrfahrten ist er jetzt an den Ausgangspunkt zurückgekehrt, in die Handels- und Fabrikwelt, von wo eine brennende Jugendphantasie ihn einst vertrieb: er sucht dort seine Stoffe, glaubt dort seine Mission zu vollziehen.

Ungefähr gleichzeitig, das heißt gleich nach der Julirevolution, traten Anastasius Grün (Graf Auersperg aus Laibach in Krain) und Nikolaus Lenau auf. Grün ist ein politischer Freiheitsdichter, wie ein solcher damals aus Österreich nicht zu erwarten war. Rasches Aufsehn machten seine Spaziergänge eines Wiener Poeten (1831), dann seine Gedichte und seine Sammlung Schutt. Was den Standpunkt dieser Gedichte betrifft, so ist er als ein pathetischer, etwas oberflächlicher Liberalismus zu bezeichnen, der in allgemeinen Redensarten sich genug tut. Man wird bei Anastasius Grün unzähligemal an Marquis Posa, diesen feurigen Deklamator, erinnert, über den König Philipp zwar den Kopf schüttelt, dessen Schwärmereien ihn aber dennoch, wie wieder auferstehende Jugendillusionen, rühren. Anastasius Grün machte naturrechtliche, kosmopolitische Freiheitsrhetorik in Zorn und Enthusiasmus gegen einen Staat geltend, der größtenteils noch im feudalen und hierarchischen Mittelalter stand. So kann man Grün einen Josephiner nennen, dem durch die Julitage der Gegensatz des neuen Lichtes und Menschengefühls zu dem, was ihn umgab, in allgemeinem Bilde vor die Seele trat. Daß die Jugendidealistik des Herrn Grafen später etwas verflog, ist ganz in der Natur der Dinge; er denkt jetzt vielleicht an die Spaziergänge zurück wie etwa ein Ehemann an die Schwärmereien des Brautstandes. — Fragen wir nach den poetischen Mitteln, mit deren Hilfe diese Gesinnung sich

darlegt, so dürfen wir wohl anerkennen, daß die Muse ihn nicht unbeschenkt gelassen, im ganzen aber ist doch auch hier über Unreife zu klagen. Die Phantasie Grüns ist die unruhig strebende des Jünglings: sie besitzt den Gegenstand nicht wahrhaft. Bilder über Bilder werden gehäuft, keins paßt recht, keins gewinnt Zeit, sich zu vollziehen. Auch ist es im ganzen immer dasselbe unbestimmte Gewand des allgemeinen, darum leeren Ideals; ewig und ewig das Licht, der Frühling, die Rose. Besonders die Rose symbolisiert als wiederkehrendes Bild alles Schöne, Freie und Glückliche. Ist dieser Bilderschwulst unnatürlich und monoton, so ist auch die Sprache sehr voll Härten, und der angeschlagene Ton wird nur selten gehalten und rein durchgeführt: deklamatorischer Kothurn wechselt mit Rosentändelei. Daß nun daneben mancher schöne Zug, besonders in seinen venezianischen und italienischen Gedichten, unter so vielen Metaphern auch manche echte Phantasie sich findet, daß hin und wieder die jubelnde und trauernde Stimmung sich reiner und voller Bahn bricht — ist damit nicht geleugnet.

Nikolaus Lenau (Niembsch von Strehlenau) ist ein geborner Ungar, und die düster flackernden Lichter dieses halbbarbarischen Landes werfen ihren romantisch grellen Schein auf seine Gemälde. Die Husaren, die Zigeuner, die wilden Tänze bei Zimbalnklang, schwarze Augen und Haare, Sporen und Schnurrbärte, die Werber in der Schenke, die magyarischen Heldenerinnerungen — dies alles hat Lenau in energisch dunkler Zeichnung uns wiederholt vorgeführt. Das Kolorit ist braunrot, die Schatten tief, die Beleuchtung unruhig, und die Gruppen heben sich nicht in malerischer Bestimmtheit deutlich hervor — was aber nicht hindert, ein volles warmes Leben in diesen Bildern anzuerkennen. Aber Lenau ist nicht bloß Maler, sondern auch Sänger. Als solcher hat er nur einen Ton, den einer düstern Wehmut. Lenau ist ein elegischer Dichter. Er trug ein gebrochnes Gemüt mit sich, und dessen Schatten lagern sich über alles, was er vorbringt. Wenn Lenau zuletzt in unheilbaren Wahnsinn verfallen ist, so wird

sich niemand darüber wundern, der die schwere Zerrissenheit in allen seinen Gedichten beobachtet hat. Diese Verfinsterung ist denn auch der echten Kunst bei Lenau hinderlich; sie ängstigt das Herz, drückt die Seele des Lesers nieder, ohne daß ein himmlischer Lichtstrahl Befreiung brächte, und man eilt, diesen trüben Kerker wieder zu verlassen. Reich kann man die Lyrik Lenaus nicht nennen: sie hat unter verschiedener Form immer nur diese eine Stimmung. Auch ist jene Schwermut bei ihm nicht rein lyrisch-musikalisch; es sind mehr trübe Gedanken, es ist der grübelnde Witz des Melancholikus, und oft spitzt sich das Gedicht bei ihm gradezu zu einer epigrammatischen Empfindungsantithese zu. Lenau hat vor Grün die größere Seelentiefe voraus, seine Form aber ist nicht viel mehr zu loben als bei Grün. Auch Lenaus lyrische Darstellung leidet an dem Überfluß unwahrer Bilder und geschraubter Vergleichungen. Wie bei Grün ist auch bei Lenau die poetische Sprache mehr eine erstrebte und versuchte Exaltation als das reine sichere Hervorbilden einer still schaffenden Begeisterung.

Die neueste politische Lyrik, an der schon mehrere der soeben genannten Dichter teilhaben, scheint die erste neue Form, die seit Goethe und Schiller versucht worden ist: sie scheint die Blume eines ganz andern Himmelsstriches. Auf Goethes Leier findet sich dieser Ton nicht, wenigstens nicht in dieser reinen Absonderung, ebensowenig auf Schillers. Die ganze Entwicklung Deutschlands im achtzehnten Jahrhundert war mehr eine ästhetisch-humane als eine politische; sie ging auf Emanzipation von den Satzungen, die das Leben und die Sitte einschnürten, es sollte das ursprüngliche Menschengefühl in der Brust befreit und die geistlos erstarrte Welt zu Natur beseelt, zu Schönheit verklärt werden. Beschäftigt mit dem idealen Problem, den Menschen in sich zu adeln, ein inneres Gleichgewicht, eine lautere Lebensweisheit in ihm zu befestigen, erschien ihnen politischer Fanatismus als der ärgste Feind jener sittlich-künstlerischen Humanität. Die Politik war Goethe zu barbarisch; politisch und häßlich oder verzerrt wurde ihm

gleichbedeutend. Goethes Äußerungen über diesen Gegenstand sind ganz offen:

> Zur Nation euch zu bilden, ihr hoffet es, Deutsche, vergebens;
> Bildet, ihr könnt es, dafür freier zu Menschen euch aus. —
>
> Franztum drängt in diesen verworrenen Tagen, wie ehmals
> Luthertum es getan, ruhige Bildung zurück.

Ganz ähnlich sind Schillers Ausführungen zum Beispiel in seinen Briefen über ästhetische Erziehung. Daher auf unsre großen Dichter jede politische Partei Berufung einlegen kann; in jenem humanen Universalismus ist alles bejaht und alles in seiner Einzelnheit wieder verneint; Goethe ist konservativ, indem er die ewig wiederkehrenden Naturelemente der Menschheit darstellend bestätigt, er ist progressistisch, indem er allem Edlen und Hohen Raum schaffen und das echt Menschliche dem Drucke jeder Satzung entziehen will. Aber politischer Dichter, insofern man darunter einen Dichter versteht, der in Haß und Liebe die Leidenschaften des politischen Momentes teilt, ein solcher ist er nicht.

Es fragt sich: ist dies Verhältnis unsrer Dichter zur Politik ein ewiges Kunstgesetz, oder ist es eine Schranke ihrer Dichtung, die aufgehoben werden soll? Ist die bloß humane Poesie Goethes eine untergeordnete Stufe gegen eine neue Poesie, die noch zu erwarten ist und die politisch sein wird? — Warum sollte (mit dieser Gegenfrage könnte man antworten) die Politik nicht wie alles andere, was die Menschenbrust bewegt, Stoff für die dichtende Kunst werden können? Gewiß kann sie das, nur muß unter den Händen des Dichters der Stoff aufgehört haben, bloßer Stoff zu sein, er muß in das heitre Idealreich erhoben sein, wo Neigung, Absicht und Begierde schweigen. Wie der Dichter nicht belehren noch bessern will, so will er mit seinem Gesange auch durchaus nicht politisch wirken. Alle praktische Wirksamkeit hebt den reinen Frieden der Kunst auf, der es nicht auf die Existenz, sondern auf den Schein, nicht auf die Zwecke der gebundenen wirklichen Welt, sondern auf die freie Gesetzmäßigkeit ihrer eigenen idealen Welt ankommt. Ein Kunst-

werk mit politischer Tendenz ist ein Unding. Nämlich wenn man unter Tendenz ein bewußtes, nicht ein in Handlung und Phantasie verwandeltes, neben dem künstlerischen Bilde einherlaufendes Bestreben versteht, gewisse Lehren zu predigen oder gewisse Absichten zu realisieren. Dies aber eben bildet die Schwierigkeit der politischen Poesie. Jene Unbefangenheit des Künstlers ist mitten im Kampf des Tages, unter den politischen Leidenschaften nicht zu erreichen. Wer politisch bewegt ist, ist politisch beteiligt und gehört notwendig einer bestimmten Partei an; erfaßt von dem Drange praktischer Bestrebungen, verläßt er den geweihten Boden der Kunst, auf dem der Lärm des Tages schweigt, und die totale Stimmung, die wir von dem Künstler fordern, geht über in Zwist und Zwiespalt. Man kann, alles wohl erwogen, so viel zugestehn: reine politische Poesie ist dann möglich, wenn der durch die Poesie zu verklärende politische Zustand schon volles Eigentum einer Zeit und Nation geworden, wenn er nicht mehr ein außerhalb liegendes, durch Willen und Denken zu erreichendes Ziel, sondern die unbefangene Empfindung des gegenwärtigen Geschlechts ist. Ist eine Staatsform zum naiven Genuß, zu einer ohne Untersuchung gegebenen Sitte geworden, dann kommt die Poesie und spiegelt sie in reinen Darstellungen wider, die nichts bezwecken als ihr eignes Spiel. Was alle Herzen zweifellos erfüllt, das mag sich zum politischen Liede gestalten: der politische Tendenzdichter hat aber prosaische Absichten — prosaisch, wenn auch noch so ehrenwert und heilig — und borgt erst hinterher für diese das poetische Gewand.

Gehn wir mit diesen Vorausbestimmungen an die neue politische Lyrik, so finden wir hier überall Tendenzschriftsteller, die bei der Poesie entlehnen, Politiker, die dichten. Manche von ihnen treiben sogar neben der Politik noch Literaturgeschichte und Ästhetik: sie haben sich überzeugt, daß der Gehalt des bloß Menschlichen, der Inhalt des Privatlebens erschöpft ist, daß die Poesie, die kommen wird, eine politische sein wird; so versuchen sie es selbst, der erwartete Messias zu sein. Als politisches Mittel nun mag jene Lyrik sehr wirksam gewesen

sein, auch als Symptom der sich bahnbrechenden Idee ihre literarische Bedeutung haben; aber einen großen poetischen Wert kann sie nicht ansprechen. Besonders berühmt wurde in diesem Gebiet Georg Herwegh mit seinen Gedichten eines Lebendigen 1841. Diese verbreiteten sich in rasch wiederholten Auflagen zu vielen tausend Exemplaren über das ganze Land, ein schnell auflodernder Enthusiasmus erhob den jungen, soeben noch ganz unbekannten Dichter auf den Gipfel des Ruhms, und es schien einen Augenblick, als sei der mit Sehnsucht erwartete neue Genius in voller Rüstung erschienen. Später ward es wieder stille, und die Kritik gewann Zeit, auch ihr ernstes Wort in den Jubel zu sprechen. Herweghs Lyrik verdankt ihre Erfolge zwei Eigenschaften: erstens der Tendenz, die in der Tat mit lebendigem deklamatorischem Feuer vorgetragen ist, dann der sehr glatten Form, der leichten taktmäßigen Rhythmik, den pikanten schlagenden Refrains. An eigentlichem Inhalt sind diese Gedichte leer und erscheinen demjenigen, der nach einem innern objektiven Bilde verlangt, als klingende, aber hohl-allgemeine Rhetorik. Wie tendenziös das Ganze ist, lehrt schon der Titel: der Dichter stellt sich mit seinen Gedichten eines Lebendigen als junger Demokrat den aristokratischen Verstorbenen entgegen. Mehr Inhalt und konkrete Fülle scheinen diejenigen Gedichte Herweghs zu besitzen, wo er in lyrischer Schilderung auf die Leiden des Proletariats den Blick richtet.

In einer andern Sphäre hält sich Heinrich Hoffmann von Fallersleben mit seinen gleichfalls berühmt gewordenen Unpolitischen Liedern. Besteigt Herwegh einen schwungreichen Pegasus, so tritt Hoffmann als politischer Bänkelsänger unter das lachende Volk. Es sind epigrammatische Lieder, echt deutscher Natur, halb voll Ärger, halb voll Behaglichkeit. Einige sind gelungen, den meisten fehlt es an Salz. (Bei aller verdrossenen Sucht nach dem Verletzend-Geistreichen erheben sie sich doch der Mehrzahl nach nicht über das Triviale.) Beide Bände seiner Unpolitischen Lieder enthalten an geistreichem Sarkasmus gewiß zusammen nicht so viel als die wenigen politischen Gedichte Heines.

Vorübergehenden Ruhm erwarben sich neben den Genannten auch Franz Dingelstedt mit seinen Liedern eines kosmopolitischen Nachtwächters und der Pommer Robert Prutz, dessen Gedichte schön stilisiert sind, sich aber in sentimentale Redebreite verlieren.

Der Literatur einen neuen Aufschwung geben wird auch Emanuel Geibel aus Lübeck nicht, dem sich in neuester Zeit die Gunst der Leser in hohem Maße zugewandt hat — hauptsächlich wegen der blühenden geschmeidigen Vers- und Sprachform. Geibel hat weiche poetische Stimmungen und verbindet die gemütliche Seite der Romantik mit der Kunst poetischer Diktion. Als seltene Ausnahme verdient bemerkt zu werden, daß Geibel auch politisch singt, aber vom Standpunkte der konservativen Partei, im Sinne der deutsch-religiösen, blauäugigen, sittlichen Treue.

Ich breche hier diese Übersicht ab, obgleich noch eine Menge lyrischer Dichter, die fast ebensogut wie die oben erwähnten verdient hätten erwähnt zu werden, zurückbleiben. So der stille und sinnvolle Schwabe Eduard Mörike, der kräftige Julius Mosen, der philosophisch-didaktische Friedrich von Sallet, oder aus älterer Zeit Wilhelm Waiblinger, der Freiherr von Eichendorff u. s. f.

Um mit dem Eindruck einer ganz reinen Dichtergestalt zu schließen, erinnere ich nur noch an einen liebenswürdigen Sänger (dessen Gedichte zwar schon in den Anfang des Jahrhunderts fallen), der, abgesondert wie er stand, so auch nirgends an passender Stelle sich in die Reihe der übrigen einfügen ließ. Es ist Johann Peter Hebel, der Verfasser der Alemannischen Gedichte, den Goethe selbst in einer anerkennenden Beurteilung gepriesen hat. Wie Uhland die poesiegewordene schwäbische Landesnatur genannt werden könnte, so ist Hebel der reine Ausdruck des Elsasses und des Badener Oberlandes, dem er durch seine Geburt angehörte, des Landes, das Goethe in Dichtung und Wahrheit mit so begeisterten Zügen schildert, wo Heiterkeit des Himmels, Fruchtbarkeit der Erde, Mannigfaltigkeit der Gegend, Lebendigkeit des Wassers,

Behaglichkeit der Menschen mit ihrer Geschwätzigkeit und Darstellungsgabe, mit ihren zudringlichen Gesprächsformen und ihren neckischen Sprachformen das Vorherrschende ist. Zugleich eng beschränkte Idyllen und Gefäße allgemein humaner Stimmungen, spiegeln die Hebelschen Gedichte in naiver Grazie und idealer Treue diese freundliche Heimat mit ihren wechselnden Tags- und Jahrszeiten, die liebe Volksseele, die einfältigen Geschäfte und das traute Familienleben der Dorfbewohner. Hebel verbauert auf die anmutigste Weise die ganze Natur, indem er ihr überall die Gefühle und Arbeit des Landmanns unterlegt. Der schalkhafte Humor, die tiefe Ironie, die über seine Darstellungen fliegt, trägt sie in ihrer innern Wehmut nur noch näher an unser Herz. Mit Goethe verglichen, ist Hebels Kreis freilich nur sehr eng, aber er füllt ihn ganz aus. Halten wir zum Beispiel Hebels Wiese, wo der Lebenslauf eines jungen Mädchens, zu Goethes Mahomet, wo das Leben eines großen Mannes unter dem Bilde eines Flusses aufgefaßt wird, so lehrt diese Vergleichung sowohl die Analogie zwischen beiden als die weitergreifende Macht des Goethischen Genius. Hebel stellt sich zu Goethe wie etwa Hölderlin zu Schiller — beide führen uns an den Anfang des Jahrhunderts zurück, von dem wir ausgegangen sind.

Goethes Gedichte

In keiner Dichtungsgattung ist Goethes vielseitiger Genius größer als in der lyrischen. Er beginnt seine weite Laufbahn mit lyrischen Gedichten, der lyrische Gesang begleitet darauf durch alle Stufen und Stadien sein Leben, zwar mit verändertem Ton, aber in gleicher Kunst und Kraft, und selbst der Greis weiß noch in einzelnen Momenten der Lyra die alten Zauberklänge zu entlocken. Nach keiner Seite hin ist auch der Abstand, der Goethe von der ihm vorausgehenden Literatur trennt, entschiedener als im lyrischen Gebiet. Das lyrische Gedicht ist ja der Ausdruck eines erregten subjektiven Lebens, und grade die freie Subjektivität, die Gemütsunendlichkeit war in jener starren Zeit, die dem letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts vorausging, tief unter Satzungen gebeugt und unter konventionellen Formeln vergraben. Die Lyrik vor Goethe war ein elendes Spiel mit frostigen Formeln; das Liebeslied war ein Produkt der witzelnden Berechnung, es tändelte unter Schäfern und Schäferinnen, es seufzten Damon und Myrtill, die Geliebte hieß Galatea oder Doris u. s. w. Sollten höhere Empfindungen ausgesprochen werden, so wurde in einem unnatürlichen Metaphernpathos die Horazische Odenform kopiert und gleichfalls Werke des poetisierenden Schulwitzes erzeugt, von denen die echte Empfindung wie der Genius der deutschen nationalen Sprache gleichmäßig beleidigt sich abwandten. Anakreon und Horaz hielten den Zepter in der deutschen Lyrik. So bei Uz, Gleim, Jacobi, Ramler u. s. w. Auch an Moral fehlte es nicht, im Gegenteil kann man jene ganze Literatur um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts

als die moralisch-unpoetische bezeichnen. Die Sänger wollten nicht bloß rühren, sondern sie wollten das Herz bessern; sie wollten auch den Verstand belehren und das dulce mit dem utile verbinden. Die Würde der Poesie bestand darin, eine pedantische Moral zu befestigen und philisterhafte Lebensregeln zu geben. Diese moralisch-didaktischen Absichten töteten mit eisigem Frost jede poetische Blüte im Keime. Man kann umgekehrt sagen, die Kunst habe nicht bloß nichts mit Wissenschaft und Moral zu schaffen, sondern jene Gemüts- und Geistesfreiheit, die sie hervorruft, hebe durch schöne Sittlichkeit gerade hinaus über die engen Schranken abstrakter Moral und dualistischer transzendenter Sittengebote. Damals aber war der Dichter zugleich ein Moralist und Prediger. Haller sang didaktisch; Gellert, der beliebte populäre Fabulist, rührte und besserte. Wie verkehrt der ganze Standpunkt war und welche Konsequenzen in ihm lagen, sieht man aus der damals herrschenden Ansicht, die Fabel sei die höchste Dichtungsform, nämlich weil sie zugleich ergötzt und belehrt, oder aus dem Titel einer damaligen poetischen Zeitschrift: Belustigungen des Verstandes und Witzes. Auch damals wimmelte es von Lyrikern, aber unter der Masse von Stimmen erklang kein einziger reiner Naturlaut. Näher der wahren Empfindung standen Klopstock und Bürger. Aber Klopstock ist auch als Lyriker abstrakt und in der Form verschroben. Er besingt das Vaterland, aber nicht das wirkliche, konkrete, mit tausend Gestalten und Bedürfnissen, mit Leiden und Freuden ihn umgebende, sondern sein Vaterland ist ein allgemeiner Begriffsschatten, ein Urdeutschtum, ein mit skandinavischer Mythologie unnatürlich verbrämtes Postulat der Reflexion. Auch die Freundschaft, die er besingt, ist mehr ein allgemeiner Drang, ein pathetisches Feuer als ein unbefangenes Herzens- und Lebenslied, sie ist mit moralischen und religiösen Adern durchzogen, es ist eine stark gesalbte theologische Freundschaft.

In der Form ist Klopstock weit entfernt von der Simplizität und Wahrheit; er besaß keinen Sinn für das innere Leben der deutschen Sprache, die er vielmehr quält und in ihrem

Gange irrt; er künstelt und türmt große Worte auf, spannt sich zu unnatürlicher Erhabenheit und verliert so mitten unter der Arbeit, mitten unter dem prächtigen Bau seiner antikisierenden Oden und Bardenrhythmen die Stimmung, die ihn zum Dichten trieb. Bürgers Muse spricht vertraulicher und freundlicher, singt klangreicher und moduliert leichter, sie schöpft näher aus dem Volksleben, als jemals der vornehme Klopstock getan; auch ist ihre Stimme, wie es sein soll, die der eignen Leiden und Wonnen des Dichters, ein Selbstbekenntnis, eine erlebte Situation, ein bedrängender, nach Ausdruck lechzender Zustand. Aber wenn Bürger sich selbst gibt, so ist leider diese Persönlichkeit nicht rein, nicht ideal, nicht bedeutend genug. Bürger konnte wie sich selbst, so auch seine Poesie nicht aus dem Gemeinen erheben; er verstand es nicht, den Druck der Wirklichkeit, die Leidenschaft des Moments poetisch zu klären, in ein allgemein Menschliches zu verwandeln, die gemeine Wahrheit mit dem Siegel der Kunst zu adeln und so Realismus und Idealismus mit genialer Kraft unauflöslich zu binden. In Bürger, wie einst in Günther, tritt schon das Subjekt auf, aber das gemeine empirische Subjekt, das in Laster und Unglück, in den tausend Widersprüchen und Leiden des Lebens ohne innere Erhebung und Bewältigung sich verlierende Individuum. Dies war es, was Schiller in seiner herben Kritik der Bürgerschen Gedichte an Bürger beleidigte: die heilige Keuschheit des Ideals, die lichte Kunstbildung fehlte, statt dessen waltete ein trüber Sinn empirischer Unfreiheit, der Volksdichter war *wirklich* plebejisch, *wirklich* der Roheit des Volkes verfallen.

So stand es in der deutschen Lyrik, als Goethes Glanzgestirn aufging. Werfen wir erst einen allgemeinen Blick auf die Eigenschaften, die die Goethische Lyrik im großen und ganzen auszeichnen.

Erstens: *Goethes Lyrik ist sein Leben.* Seine Lieder sind die begleitenden Klänge seines Lebens. Was sein Herz erfuhr, was das Schicksal ihm bereitete, er legte es nieder in ein Lied. Dies gilt zwar von seiner ganzen Poesie, ins-

besondere aber von seiner Lyrik. Er selbst bemerkt, es sei von jeher seine Eigenheit gewesen, alles was ihn beschäftigte und quälte, in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln und sich so davon zu befreien. So sind seine Lieder auch alle persönliche Erfahrungen, innere Erlebnisse: er gesteht in ihnen sich und andern, was ihm die Seele bewegt. Er singt vor sich hin, was der Tag an Schmerz und Wonne, an Erfahrung und Erlebnis, an Leid und Glück ihm gebracht. Seine Lyrik ist das Gegenbild seines Bildungsprozesses, seiner Herzens- und Geistesgeschichte. Daher sie in demselben Maße, als sein Leben reicher und reifer wird, an Gehalt und Erfüllung zunimmt; daher sie in der Jugend flüchtiger, stürmischer, im Mannesalter voll ethischer Tiefe und Milde, noch später im Greisenalter kühler, spruchartiger, sinnbildlicher ist. Man kann diese Eigenschaft der Goethischen Lyrik, ganz mit seiner Persönlichkeit zusammenzufallen, unsern jungen lyrischen Dichtern nicht genug vorhalten. Gehalt der Poesie ist weiter nichts als Gehalt des Lebens. Erlebe viel, mache reiche Erfahrungen, innere und äußere, erfülle dich mit dem Inhalt des menschlichen Lebens in seiner unerschöpflichen Verwandlungsreihe — erst dann wird deine Lyrik, wofern dir anders Begabung nicht fehlt, der Rede wert sein und Bedeutung gewinnen. Da in Goethes Lyrik sein Leben enthalten ist, so ist seine eigene Schrift Dichtung und Wahrheit auch der schönste Kommentar für sie.

Genau damit hängt nun zweitens die Grundtugend Goethischer Lyrik, reine Unmittelbarkeit zu sein, zusammen. Sie ist aus der innersten Herzenstiefe emporgehoben, die einfachste, reinste Seelensprache. Entzückende Naturlaute brechen in ihr hervor, unverfälscht wie der Quell aus dem Felsenschoß. Der geheimnisvolle Inhalt der Empfindung, die dunkle Stimmung, Sehnsucht und träumerisches Helldunkel — dort in jenen Tiefen und Abgründen des menschlichen Gemüts ist es, wo jene Lieder empfangen und geboren werden, von wo sie frisch und unmittelbar Färbung und Inhalt mitbringen. Diese naive Wahrheit, diese unmittelbare Natureinfalt war

das hauptsächlichste Merkmal, durch welches Goethe von der ihm vorausgehenden künstlichen, gemachten, nüchternen, abstrakt-formellen Lyrik sich unterschied.

Diese Empfindungswahrheit aber verbindet sich nun mit dem glücklichsten Talent sinnlicher Klarheit, Plastik und Objektivität. Der Dichter ist nicht bloß bedrängt von dem Affekt, nicht bloß verloren in die Stimmung, sondern er weiß diese innerste Welt an die Oberfläche zu heben und in reinster Darstellung zu spiegeln. Er greift in die unterste Tiefe und hebt in das hellste Licht. Von dem Gefühl übermannt, von dem Augenblick gebunden, löst er sich dennoch von ihm los, stellt sein eigenes Subjekt sich gegenüber und leidet und schafft zugleich. Das Unaussprechliche, er spricht es aus. Er hat eine nicht fehlende Sicherheit, auch den leisesten Empfindungshauch, der über die Saiten der Seele fliegt, in ein Wort, eine Gestalt, ein Bild zu bringen. An seinen Gedichten hat daher das unmittelbare Gemüt so großen Anteil als die bildende Phantasie; und diese objektivste Plastik, die reinste Durchsichtigkeit, die Verwandlung des Innersten zu Gestalt und Körper, so daß nichts unausgesprochen, nichts zurück bleibt — diese wunderbare formelle Kunst des Goethischen Gesanges ist besonders den Romantikern vorzuhalten, die in ihrer reflektierten Sucht nach Unmittelbarem, nach dem Elementarischen in der Menschennatur, auf der Stufe des Volksliedes stehen bleiben. Das Volkslied aber hat eben wohl Empfindungsgehalt, vermag ihn aber nur gebrochen auszusprechen.

Ein Hauptzauber der Goethischen Lyrik liegt ferner in der unvergleichlichen Melodik derselben. Alle jene Gemütstiefe, alle Energie der bildenden Phantasie strömt uns auf der steigenden und fallenden Welle des graziösesten, leichtesten Rhythmus zu. Keiner hat verstanden zu singen wie Goethe, keiner übt die Kunst des Klanges, die Magie des Tones in einem Grade wie er. Während sich vor dem innern Auge der leicht formierte Inhalt plastisch vollzieht, empfängt ihn das Ohr in der Wellenform der Sprachmusik. Rhythmus und Melodie machen daher die Goethischen Lieder so unvergeßlich; man hat

sie einmal gehört und singt sie nach; sie erschmeicheln sich mühelos den Eingang in unsre Seele. Von Haus aus musikalisch, laden sie den Tonkünstler zur Begleitung ein; wie von selbst bilden sie sich eine musikalische Weise und können ohne sie nicht gedacht werden.

Liebchen, kommen diese Lieder
Jemals wieder dir zur Hand,
Sitze beim Klaviere nieder,
Wo der Freund sonst bei dir stand....

Nur nicht lesen! immer singen!
Und ein jedes Blatt ist dein!

Goethes Lieder sind nicht geschrieben, sondern in der Seele, in der sie entstanden, schon gesungen; sie klingen uns entgegen wie Stimmen aus Feld und Wald, aus Lust und Leid. Den pathetischen, prachtvollen, didaktischen Lyrikern, den Jüngern Schillers, ist diese süß-melodische echte Lyrik als Spiegel vorzuhalten.

Mit der Singbarkeit hängt die volksmäßige Einfalt der Goethischen Liedermuse zusammen. Goethe ist ein wahrhafter Volksdichter, ohne es zu prätendieren, ohne die Popularität zu suchen. Weder nimmt er teil an den Roheiten des Volkes, wie Bürger, noch affektiert er die Kindlichkeit, wie Claudius; er spricht nur aus, wie es dem nationalen Gefühl gemäß ist, wie alle, Reiche und Arme, Geringe und Gebildete, empfinden. Jeder versteht ihn, der verstehen will, der einfältig und gesund geblieben ist; und das Geschäft des Erklärens besteht mehr darin, Geschmack und Gefühl von der falschen Reflexionsbildung zu befreien und die gesunde Empfänglichkeit für das Einfältig-Ewige wiederherzustellen. Was er singt, es ist zu jedem gesungen. Ein Goethisches Gedicht macht uns zutraulich, spricht die Sprache des täglichen Lebens um uns her, macht keine großen Anstalten. Der Flitterschmuck und Komödiantenputz, der Stelzengang großer Worte — er ist jener einfältig-prunklosen Gesangsmuse unbekannt.

Diese Volksmäßigkeit fällt dann wieder mit der hohen Gabe der Sprache zusammen, die nicht das kleinste Erbteil

des Goethischen Genius ist. Goethe war der Verjünger der deutschen Sprache, die unter den elenden Manipulationen eines geistlosen Schulwitzes in leblose Erstarrung gesunken war. Seit Luther, sagt Wilhelm Grimm, hat es keinen größern Förderer der Muttersprache gegeben als Goethe. Goethe schlug mit dem Zauberstabe seines Genius an den Felsen, und erfrischende, ursprüngliche Quellen ergossen sich über die dürre Wüste der scholastischen Sprachbarbarei. Dies gilt von seinem Faust und Götz, besonders aber von seiner Lyrik. Das Formelwesen, die unerträgliche Breite und Nüchternheit, die Geschmacklosigkeit der zu seiner Zeit die ganze Literatur beherrschenden Sprache erschien gleich in seinen Jugendliedern ersetzt durch die lebendige Rede des von Grammatik und Latein nichts verstehenden Volkes, durch das echte alte Nationalidiom. Goethe achtet nichts von dem, was in den Schulen als Regel, als Eleganz gilt; er stärkt sich wie Antäus durch ewige Berührung der Mutter. Das Leben lehrte ihn unbewußt die Sprache der Dinge selbst, den treffenden, schlagenden, sinnlichen Ausdruck, und glücklicherweise war seine Bildung unabhängig von Schule und Universität erfolgt, so daß der natürliche Gang vom Gedanken zum Wort durch die Dazwischenkunft der Sprachreflexion nicht geirrt wurde. Aus Goethes Liedern klingt uns zunächst der Main- und Rheindialekt entgegen, die Sprache Oberdeutschlands, des Breisgaus und Elsasses, jener naiv-fröhliche Dialekt, dessen sich auch der unvergeßliche Hebel bediente, nur in hochdeutscher Form. Goethes mündliches Gespräch trug stark die Farbe seines provinzialen Dialekts, so auch seine poetische Sprache. Ein glücklicher Instinkt leitete ihn zu alten Schriften, nicht zu modernen, wo die Sprache noch stark und lauter strömte und sich aller ihrer Eigenheiten ohne falsche Scham bediente. Luther und Hans Sachs haben Goethe in sprachlicher Hinsicht gestärkt und erzogen. Seine Lieder sind daher, neben seinen übrigen Schriften, eine unerschöpfliche Quelle nationaler Idiotismen und lehnen sich in siegreicher Empörung gegen die Satzungen dürrer, pedantischer Grammatiker auf. Es hat auch nicht an solchen gefehlt,

die seinen Gedichten Sprachfehler vorwarfen; die Kommentatoren namentlich (zum Beispiel der Herr Götzinger in Schaffhausen) vergessen nicht zu bemerken, wie es hätte sein müssen. Meist haben sie weit mehr Schuldoktrin im Kopf und Pedantismus im Herzen als offene Sprachempfänglichkeit. Goethes sogenannte Sprachfehler und Spracheigenheiten verdienten ein eigenes Studium, das äußerst fruchtbar sein müßte. Die Romantiker sahen ihm den freien Volkston ab und schalteten und walteten in ihren poetischen Schöpfungen mit regelloser Willkür: sie setzten ihren Stolz darein, auch hierin den Rationalismus vor die Stirn zu stoßen. Sonst ganz gut; hätten sie sich nur wie Goethe in treuer Liebe und Anhänglichkeit an die Muttersprache gehalten, deren Sinn und Walten kindlich gefolgt und der Sache, dem Gegenstand selbst Gehör geliehen. Aber eben weil auch diese Art Unmittelbarkeit bei ihnen eine gesuchte, eine reflektierte war, haben die lyrischen Gedichte der Romantiker wie der ganzen ihnen bis auf den heutigen Tag gefolgten Generation der Sprache tiefe Wunden beigebracht. Einem jungen lyrischen Dichter wäre auch in diesem Punkt zu raten, sich an das Leben zu halten; wo dieses energischer ist, da ist es auch die Sprache, also nicht bei schulgelehrten Lateinern, sondern bei den sogenannten Ungebildeten, den Frauen, dem Volke u. s. w.

Eine weitere Eigenschaft der Lyrik Goethes ist ihre bewunderungswürdige Universalität. Sein Instrument ist ein umfassendes, es umspannt alles Menschliche, und es fehlt kein Ton, keine Saite darauf. Von dem leisesten Ach des Herzens bis zum Sturm der Leidenschaft, von der bloßen Seelenstimmung bis zu den erhabensten Gedanken des Geistes durchläuft diese Lyrik alle Stufen, oft in der glücklichsten Vermischung subjektiver Elemente, oft in lauterer Reinheit des einen. Gemüt und Idee, Phantasie und Herz, Ernst und Heiterkeit, das Sentimentale und das Ethische, Milde und Erhabenheit — alles tritt uns in entsprechenden Bildern und Lauten bald rührend, bald ergreifend, bald humoristisch scherzend mit immer neuer Mannigfaltigkeit entgegen. Das Menschen-

leben in seinem ganzen Verlauf, kann man sagen, liegt in der Reihe der Goethischen Gedichte in seinen bedeutendsten und innigsten Momenten vor uns ausgebreitet: die süße Jugendliebe wie das Glück der Ehe in stiller Häuslichkeit, hier die in sich versinkende einsame Schwermut, dort die heitere Behaglichkeit im geselligen Kreise, der Schmerz der Trennung wie die Wonne des Besitzes, die religiöse Demut vor dem gewittersendenden Himmel wie der titanische Überdrang schwellender Kräfte u. s. w. Gleiche Vielseitigkeit beweist der Dichter in Aneignung des Charakteristischen der fremden Völker und Himmelsstriche. Er singt französischen, serbischen, chinesischen, orientalischen Stimmen nach. Keine Versform, keine lyrische Gattung ist ihm fremd, wofern sie sich nur dem Menschlichen nicht entzieht. Er horcht auf das Volkslied und bildet es mit glücklicher Aneignung nach; er trifft das mysteriöse, leise andeutende Helldunkel der Ballade; er weiß das heitere Sonnenlicht der antiken Elegie über die plastischen Gruppen seiner italienischen Gedichte fallen zu lassen; Hans-Sachsische Knittelverse gelingen ihm so gut als weiche südliche Stanzen; er ist Meister im Epigramm wie in der Legende, in der frei-rhythmischen Ode wie in Reimklängen, Alliterationen, Annominationen u. s. w.

Alle diese Züge zusammen machen nun die Goethische lyrische Dichtung zu dem köstlichsten Kleinod, das unsre Literatur besitzt; erreicht ist sie noch von niemand, auch nicht aus der Ferne; übertroffen kann sie nie werden. Wer ihr nahe genug getreten ist, um sie zu verstehen, dem ist sie ein ewiger Genuß, der ihn durchs ganze Leben begleitet, der ihm Heilung und Trost gewährt in Schmerzen und Trübsal, ihm in der Verworrenheit und Verwicklung endlicher Verhältnisse eine Stimme schafft, zu sagen, wie er leidet und jubelt. Aus Goethes Gedichten redet ein inniger Freund mit der vertrautesten Ansprache; wir erkennen beglückt unsre eigene Herzenswelt, nur deutlicher gestaltet und milder beleuchtet und aus dem trüben Druck der Gegenwart in die besänftigende objektive Ferne der Phantasie versetzt. Und nicht bloß unser eigenes

Empfinden und Verlangen, auch der innere Sinn in dem Treiben der Welt und den Sitten der Menschen, auch das Gefühl der Natur, wie sie als Meer und Gebirg, als Abend und Morgen, als Mond und Frühling, als Öde und Blütendampf erscheint — alles dies fließt zusammen, erhält in vor- und rücktretenden Zügen, als Stimmung und als Gestalt die Form lyrischen Gesanges und fließender Melodik.

Um dies ganz allgemeine Bild der Goethischen Lyrik zu vollenden und um der Gerechtigkeit zu genügen, darf nun auch nicht verschwiegen bleiben, daß nicht alle Gedichte Goethes absolut ohne Ausnahme die beschriebene Stufe der Vollkommenheit erreicht haben. Mitten unter den schönsten Liedern und lyrischen Konfessionen finden sich schwächere Töne, gleichgültige Reden; manche Gedichte beginnen schön, aber die Stimmung hat nicht Dauer gehabt, und der Dichter schloß das Lied, so gut er konnte; bei andern ist der Anfang nicht gelungen, und erst gegen das Ende durch ein Zusammenfassen der Kräfte kam die reine Ablösung vom Herzen zu stande. Goethes lyrisches Dichten war eben wie das Produzieren der Natur. Auch diese läßt hier einen Kristall unvollendet, dort eine Pflanze nicht zu voller Entwicklung gedeihen: der Typus der Gattung kommt nicht bei allen Individuen zur reinen Erscheinung; ist aber der Moment günstig und treffen die nötigen Bedingungen zusammen, so tritt das Naturprodukt mit der Sicherheit inneren Lebens aus dem Schoß der nie ruhenden Zeugungskraft hervor. So Goethe. Die Momente wechselten, die Lieder flogen ihm zu, aber nicht jedes fand eine gleich glückliche Stunde. Ehe er sie aufschrieb, war schon oft ein Teil des Lebensduftes verflogen; ein ander Mal kam die Niederlegung zu früh, und es malt sich noch der unruhige Drang des unmittelbaren Ergriffenseins. Oft bei Nacht, wie er selbst erzählt, wenn er als Jüngling in halbwachen Träumen lag, kamen ihm lyrische Melodien zu und verflogen wieder; zuweilen sprang er dann auf, nahm ein Blatt Papier und heftete, wie Gervinus sich artig ausdrückt, den erhaschten Schmetterling mit der Nadel an. Da sein Dichten auch sein

Leben war, so hatte dies oft den Nachteil, daß manche Gedichte nicht einer poetischen Stimmung, sondern der biographischen Ordnung ihr Dasein verdanken; er wollte nämlich den ihm auf irgend eine äußere Weise wichtig gewordenen Augenblick auch durch ein Gedicht fixieren; das Gedicht war mehr ein gleichgültiger Denkstein als ein von der Wärme der Gegenwart erfülltes Lebendiges. Schon in frühen Jahren zeigt sich bei Goethe diese Neigung zur Ordnung seiner Lebenstage; er wirft gern an bestimmten Abschnitten seines Lebens Rückblicke, bestimmt dazu besonders seinen Geburtstag und das neue Jahr, legt seine Papiere nach bestimmten Daten zusammen, trägt in Annalen ein, was ihm begegnet, und so macht er denn auch Gedichte für bestimmte Ereignisse. Zuletzt werden diese Verse ganz kurze, oft für den Leser rätselhafte Epigramme, gereimte Aussprüche, zahme Xenien, die auf keinen oder nur einen sehr geringen poetischen Wert Anspruch haben. So ist der ganze Abschnitt, der betitelt ist: Gedichte an Personen, fast ganz aus des Dichters Greisenalter herrührend, ohne Bedeutung. Auch sonst verwandelte sich mit vorrückendem Alter des Dichters universale Meisterschaft in Reim, Rhythmus, Form und Ausdruck allmählich in leere Formspielerei, das Unbedeutendste und Kleinste ward in Verse gebracht, allegorische Künstelei ersetzte die frühere frische individuelle Empfindungsfülle, und zuletzt waren die kleinen Gedichte nur halb scherzhaft, halb ernsthaft zum Knacken gereichte Nüsse, von denen der Leser den geheimnisvollen Kern sich herausholen sollte. Kann man diese späten und spätesten Gedichte Goethes nicht für sich genießen, so gewinnen sie doch wieder Bedeutung, sobald man sie im Zusammenhang mit des Dichters ganzer Lebenslaufbahn und persönlicher Entwicklung betrachtet. Sie sind aber auch Produkte seines durch sehr verschiedene Zonen sich erstreckenden Lebens. Auch hier möchte ich den Vergleich mit der schaffenden Natur geltend machen: Goethes Bahn zu durchmessen, ist wie ein Gang vom Äquator zum Erdpole. Dort in der Glut der Jugend die üppigste Vegetation, oft im Erzeugungsdrang über die Form hinaus-

wachsend; dann im Mannesalter die gemäßigte Zone reiner Bildung, sittlichen Menschengefühls, tief milden Ernstes; endlich, je weiter vorrückend, desto mehr werden die Gewächse einförmiger, halten sich niedriger am Boden, und die Farben erlöschen. Wer aber die Natur liebt und versteht, wird sie auch dort im hohen Norden nicht ohne Reiz finden. Auch dort ist sie dieselbe und die ewig eine; auch dort hat sie Momente des erwachenden Lebens, die freilich nur kurz sind. In der Krüppelbirke treibt die nämliche Urkraft, die in den Tropen die Palme emporhebt, und auch in den unbedeutendsten Altersxenien Goethes sehen wir mit geheimer Lust dieselbe Individualität, der wir die Lieder an Friederike und Lili und die Harzreise im Winter und Mignons Herzensworte u. s. w. zu danken haben.

* * *

Indem ich nun an die einzelnen Gedichte selbst gehe, entsteht sogleich die Frage, in welcher Reihe und Ordnung wir sie vorzunehmen haben, wie sie zu trennen und zusammenzufassen, mit einem Wort zu gruppieren sind. Goethe selbst hat sie in Abschnitte verteilt, wo auf das biographische Moment gar keine Rücksicht genommen ist. Er stellt sie bald nach der Form, bald nach dem Inhalt zusammen; er hat zum Beispiel eine Abteilung: Lieder, dann eine andere: Antiker Form sich nähernd, eine dritte überschrieben: Loge, eine vierte: Kunst, eine fünfte: Gesellige Lieder u. s. w. Je inniger Goethes Gedichte aber mit seinem Leben zusammenhängen, je mehr sie die Farbe der Lebensjahre tragen, desto weniger darf die Rücksicht auf die Entstehungszeit wegfallen.

Nach den lyrischen Gattungen zu ordnen und so vom Liede zur Ode, zur Kantate, zum Hymnus fortzuschreiten, ist darum mißlich, weil erstlich die Form ein nur äußeres Moment ist und Gedichte des verschiedensten Inhalts, der disparatesten Stimmung und poetischen Behandlung danach zusammenzufassen, andere, die auf demselben Grunde der einen Lebenssituation und Herzenserfahrung gewachsen sind, zu trennen

wären; zweitens aber auch, weil die ganze Formunterscheidung in der Lyrik, das Zerfallen in Gattungen und die feste Abgrenzung dieser letztern mehr in der Willkür der ältern Ästhetik als in der Wirklichkeit besteht. Man machte Abteilungen nach allerlei empirischen Merkmalen, getrieben vom pedantischen Wunsch des Schematisierens. Auch die Hegelsche Schule durfte die Masse lyrischer Produktionen nicht ohne Differenzierung durch innere Begriffsmomente, nicht ohne dialektischen Fortgang lassen, und so sollte der Hymnus das Allgemeine als solches, die Ode das Allgemeine im Übergang zum Besondern oder umgekehrt, das Lied das Allgemeine als Einzelnes darstellen. Diese Unterscheidung, so tief und schön sie an sich ist, wird sich doch bei den wenigsten Gedichten rein in Anwendung bringen lassen, da das Gedicht, besonders das Goethische, ein ganz konkret Individuelles ist, das sich nicht scharf innerhalb der gezogenen Grenze hält, und auf diese Weise in den meisten Fällen gar nicht zu sagen ist, wohin das Gedicht gehört. Unter den Horazischen Oden zum Beispiel sind viele, die ihrer Grundstimmung nach für Lieder gelten müssen; das Schillersche Lied an die Freude ist durchaus nicht ein freier Gesang aus der Brust, sondern aus allerlei Elementen gemischt, und soll Mignons Sehnsuchtsruf nach Italien „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn" ein Lied oder eine Ode sein — oder gar unter die Balladen gehören, wohin es Goethe gestellt hat?

Besser als nach der abstrakten F o r m scheint die Abteilung der Lieder nach der Empfindungs m a t e r i e. In Rücksicht auf diese würden die Lieder nach S t i m m u n g e n, denen sie angehören, zu gruppieren sein. Wir würden also danach unterscheiden Lieder der Liebe, die sich in den mannigfaltigsten und reinsten Harmonien durch die ganze erste Hälfte seines Dichterlebens hinziehen, dann Gedichte des eigentlichen Sturms und Drangs, voll titanischen Kraftgefühls, energisch sinnlicher Zeichnung, woran sich die gedankenvollen antik und pantheistisch religiösen Gedichte in freier Rhythmik anschließen, ferner die heiter-behaglichen geselligen Lieder, dann

die von antiker Klarheit und reiner menschlicher Sittlichkeit erfüllten Gedichte nach der italienischen Reise, die humoristischen und epigrammatisch neckenden, endlich die leise klingenden Balladen u. s. w., bei welchen letztern dann nach einem flüchtigen Blick auf die spätesten lyrischen Versuche des greisen Dichters passend der Übergang zu Schiller sich fände.

Indem ich also die Lebensgeschichte des Dichters zur Grundlage nehme, werde ich zugleich nach dem Gefühlsinhalt und der besonderen Färbung der in den Gedichten herrschenden Stimmung die Gedichte zusammenfassen, dergestalt, daß dasjenige, was in dem Leben des Dichters weit auseinanderliegt, auch bei uns nicht vereinigt, was aber in derselben Lebensperiode ähnlicher Stimmung und Lage angehört, zusammengefaßt wird, wenn auch der Zeitreihe nach Dichtungen anderer Art dazwischenliegen. Ich beginne mit den

Liebesliedern.

Goethe ist vor allem der Dichter der Liebe, der ihre süßen Geheimnisse am innigsten in sich getragen, ihren Wechsel an sich erfahren, durch den Himmel ihrer Wonnen, durch den Abgrund ihrer Schmerzen getragen worden, der ihre Sehnsucht wie ihre Trauer, den Sturm ihrer Leidenschaft wie die Wehmut ihrer Erinnerung gekannt und gekostet und dies alles jedem empfindenden Herzen, das je in gleicher Weise geblutet und gebebt, in Liedern und Melodien zugesungen hat. Der erotische Ton geht schon durch die frühesten uns bekannt gewordenen Dichtungen des Jünglings Goethe, und es schließt sich hier am natürlichsten ein Blick auf Goethes lyrische Anfänge überhaupt an.

Der Knabe Goethe hatte noch nicht das achte Jahr erreicht, als er sich schon in Versen versuchte. Sonntags versammelten sich er und seine Spielkameraden und lasen einander ihre Gedichte vor. Einst machte Goethe seinem Vater mit einem von seiner Hand geschriebenen Quartband ein Geschenk, worin unter dem Titel Vermischte Gedichte sich jene

ersten lyrischen Versuche und ein biblisches Epos Joseph befanden. Unter den Gedichten befanden sich auch im Geschmack jener Zeit geistliche Oden und Lieder, während die anakreontischen Gedichte, gleichfalls in Ton und Weise jener Zeit, vor dem Vater geheimgehalten wurden, weil sie nicht gereimt waren. Denn der Vater gehörte bei dem Streit der beiden Richtungen, von denen die eine den Reim für unentbehrlich hielt, die andere, namentlich die Klopstockische Schule, ihn verwarf, der ersteren an und hatte einen Widerwillen gegen alle nicht gereimte Poesie. Von jenem ganzen Band Gedichte, die sicherlich wohl nur Nachahmungen damals geltender Muster waren, hat sich nur ein Gedicht erhalten: die **Höllenfahrt Jesu Christi.** Es findet sich in den Werken (3, 220) mit der Überschrift „Auf Verlangen entworfen", woraus hervorgeht, daß der Dichter damit eine ihm gestellte Aufgabe löste. Die Jahreszahl 1765, die sich dabei befindet, kann nicht wohl richtig sein, da Goethe in Dichtung und Wahrheit desselben schon beim Jahr 1763 erwähnt. Seine Erhaltung verdankt das Gedicht dem Umstand, daß es Eltern und Freunden sehr gefiel und auch noch mehrere Jahre später der Dichter mit diesem seinem Produkt zufrieden war. Das Gedicht ist nun ein sehr interessantes Denkmal des Goethischen Geistes. Wir finden ihn einerseits noch ziemlich gefangen in dem Ton und der Vorstellungsweise der damaligen deutschen Poesie. Das Gedicht ist orthodox-theologisch: zu Grunde liegt das strikte dogmatische System. Christus fährt zur Hölle, die abgefallenen Geister zittern vor seiner Majestät, erhalten die ewige Pein zur Strafe, und der Fluch erfüllet sich. Die gebrauchten Bilder sind die der biblischen Sprache angehörigen. Deutlich merkt man den Ton Klopstockischer Erhabenheit, die mit Blitzen und Gewittern, mit bebenden Felsen, rollenden Donnern, Millionen Sternen, Schwefelflammen u. s. w. operiert. Je aufgeblasener diese Klopstockischen geistlichen Bilder aber sind, desto mehr tritt ihre Unwahrheit in der reflektiert rhetorischen Umgebung, in der nachgeahmten Affektsprache, den rhetorischen Fragen, den Anreden u. s. w. hervor. Ist nun auf diese Weise das Ge-

dicht ein Spezimen der damaligen Poesie, die sich noch nicht aus der theologischen Vorstellung auf den rein menschlichen Standpunkt begeben hat — und zwar ein ganz vortreffliches Spezimen, denn es kann gewiß mit allem Gleichzeitigen der Art wetteifern — so fällt doch an dem Ganzen eine gewisse Goethische Anmut, Redseligkeit und heitre Klarheit auf. Das Produkt ist sehr verschieden von dem Sturm und Drang, der kurzen, energischen Ausdrucksweise des Jünglings Goethe, aber es erinnert sehr an die Poesien des spätern Mannesalters und bestätigt so die merkwürdige Beobachtung, daß die frühesten, halb dem Knabenalter angehörenden Goethischen Poesien, zum Beispiel Die Mitschuldigen, die er als Student in Leipzig verfaßte, viel Analoges mit dem poetischen Charakter des spätesten Goethe haben, in Reflexion, Lebensansicht, Dichtweise etwas Greisenhaftes verraten und Produkte eines viel umgetriebenen Weltmannes scheinen — bis plötzlich mit dem zurückgelegten zwanzigsten Lebensjahre jenes revolutionäre Jugendfeuer, jener energische Phantasiedrang erwacht, in welchem die wärmsten Produkte, wie Wanderers Sturmlied, Werther und Götz u. s. w., entstanden.

Später finden wir den jungen Goethe merkwürdigerweise als öffentlichen Gelegenheitsdichter in Frankfurt. Er war vierzehn Jahre alt und verfaßte einen Liebesbrief in Versen, worin ein junges Mädchen einem Jüngling ihre Liebe gesteht. Mit dieser Epistel sollte ein junger eingebildeter Mann geneckt werden, der in der Tat glaubte, die Verse kämen von seiner Angebeteten. Er wandte sich an Goethe, der ihm eine gereimte Antwortepistel verfassen mußte. Die Mystifikation wurde bis zur dritten Epistel, die wieder angeblich von des Mädchens Hand kam, fortgesetzt. In diese dritte hatte Goethe alle Wärme eigener Empfindung niedergelegt. Er war nämlich mitten in dem scherzhaften Kreise, in dem jenes Spiel getrieben wurde, mit einem Mädchen bekannt geworden, namens Gretchen, die ihn zu einer frühen heftigen Liebe bewegte. Sie war die Tochter des Gastwirts zur Rose in Offenbach bei Frankfurt. Alles, was er wünschte, daß Gretchen ihm schreiben

möchte, wurde nun in jene dritte Epistel von ihm eingewebt. Als er in der Wirtsstube das Gedicht in Gegenwart Gretchens vorlas und die Freunde sich wieder entfernt hatten, führten die Anspielungen auf Gretchen sowie des Dichters Feuer bei der Lektüre das gegenseitige Geständnis der Liebe herbei, und Gretchen unterschrieb ihren Namen unter die Verse und adoptierte sie so, als kämen sie wirklich von ihr. Auf Gretchens Wunsch wurde nun das Konzept des Gedichts unterdrückt und nicht mehr zu jenem schalkischen Betruge verwandt: es wäre ja Entheiligung gewesen. Das nun folgende Liebesglück, häufig durch Trennung unterbrochen, durch Gretchens Strenge immer neu genährt, hat dem Dichter zu keinem lyrischen Gedicht Veranlassung gegeben. Später aber diente Gretchen bekanntlich zu einer der lieblichsten weiblichen Figuren, die Goethe jemals geschaffen: zu dem Gretchen im Faust. Aus ihrem Kopfe kam der Gedanke, Goethes Talent zu bestellten Gelegenheitsgedichten zu benutzen und das dafür gewonnene Geld fröhlich mit den jungen Gesellen zu verschmausen. So geschah's. Goethe machte zuerst ein Hochzeitscarmen, dessen Ertrag am Abend verjubelt wurde; ein Leichengedicht, das er verfertigen sollte, diente den folgenden Abend zu verherrlichen. Nachdem Goethe bei der Krönungsfeierlichkeit, die er so anmutig beschreibt, an Gretchens Arm alle Herrlichkeiten beschaut und mit den Augen genossen und die darauf folgende Nacht mit ihr und einigen Freunden im Wirtshause in heiterem Jubel verbracht und beim Abschied von ihr einen Kuß auf die Stirn erhalten, den ersten und den letzten, wie er sagt, wurde das ganze Verhältnis durch die Eltern entdeckt, Goethes Umgang mit den lockern Gesellen gewaltsam unterbrochen, er selbst auf sein Zimmer beschränkt und Gretchen von Frankfurt wieder in ihre Vaterstadt entfernt. Der Schmerz dieses gewaltsamen Bruches warf den Dichter aufs Krankenlager. — Genesen und durch die Zeit getröstet, ward Goethe von seinem Vater auf die Universität Leipzig gesendet. Hier beginnt ein neuer Lebensabschnitt und zugleich eine weitere Phase seiner Dichtung.

Leipzig und das sächsische Land war für Goethe ein höchst ungünstiger Boden, und er drückt in gleichzeitigen Gedichten mehr als einmal seinen Widerwillen gegen die Stadt und das Leben in ihr aus. Die Stimme der Natur in ihm, die Gesundheit und Harmonie seines Wesens war so mächtig, daß er überall an erhöhter und geförderter Kraft oder umgekehrt an gehemmtem Lebensgefühl sogleich erkannte, ob ein Aufenthalt, eine Umgebung ihm zusagte oder nicht. In Leipzig ging es ihm, wie später umgekehrt in Italien. In Frankfurt hatte er mit fröhlichen Gesellen unter heiter-naiven Sitten in freier Lebensluft zwanglos die Stunden und Tage genossen und der Dinge sich bemächtigt; hier in Leipzig traf er auf sächsische gelehrte Pedanterie, auf Zwang und Langeweile in dem Umgange. Hatte er in der fröhlichen Sinnlichkeit des rheinischen Weinlandes unbewußt sich entfaltet, so geriet er nun unter die norddeutsche altkluge Reflexion in allen Dingen, die damals zugleich sehr beschränkt und kurzsichtig war. Man spottete auf ganz norddeutsche Weise seines rheinländischen Dialektes, der von ihm gebrauchten naiven Idiotismen: er war in ein Land gekommen, wo die Sprache nicht der unmittelbare, unbewußte Ausdruck der Empfindung und der Sache ist, sondern wo über die Rede geklügelt wird und daher das treffende und schlagende Wort sich nicht einstellt. Goethe war, wie er selbst sagt, von beständigen Hofmeistern umgeben. Dies machte ihn mißmutig. Er fühlte sich im Innersten paralysiert und wußte nicht mehr, wie er sich über die gemeinsten Dinge zu äußern hatte (siehe Dichtung und Wahrheit). Die Professorenvorträge litten an breiter schwerfälliger Trockenheit. Schon daß der Dichter überhaupt mit Kritik und Theorie der Poesie sich befassen mußte, störte sein poetisches Hinleben, in dem er sonst ohne viel zu fragen die Gelegenheit und die Laune des Momentes walten ließ. Gellert las über Literaturgeschichte und hielt ein literarisches Praktikum, ihm folgte der elende Kritiker und Poet Clodius, der gleichfalls ein literarisch-poetisches Praktikum hielt. Ein juristischer Professor, an den der junge Dichter empfohlen war, suchte ihm alle poetischen Übungen und alle

Sprachstudien auszureden und ihn ganz für die Jurisprudenz zu gewinnen. Dies alles zusammen brachte Goethe in solche innere Verwirrung, daß er eines Tages seine sämtlichen poetischen Manuskripte hervorholte und sie dem Feuer übergab. Seine Dichternatur ließ ihn aber nicht lange ruhen. Die beiden Grundelemente seiner Poesie, Natur und Geselligkeit, fehlten in Leipzig freilich in freier, schöner Weise. Die Leipziger Ebene konnte ihm die Berge und Weingärten, den schönen Fluß seiner Heimat, auf dem er so oft auf dem Marktschiff zu schwimmen gewohnt war, nicht ersetzen: so ging der Dichter denn durch das Gebüsch der Leipziger Gärten und war auf die Mücken und Insekten und das Kleinleben der Natur aufmerksam. Auch einen lustigen Kreis hatte er sich gebildet, so gut es ging; die Tochter des Speisewirts, bei dem er zu Mittag aß, Annette, gewann sein Herz. Unter den Bekanntschaften, die Goethe gemacht hatte, war auch ein gewisser Behrisch, ein satirischer Kopf, Hofmeister beim Grafen Lindenau, Goethe an Jahren sehr überlegen. Ein Gedicht, das Goethe scherzhafterweise auf einen Kuchenbäcker Händel gemacht hatte, ahmte den Wortgang und den schwülstigen lateinisch-griechischen Kothurnstil Ramlers nach, in welchem Stil der schon genannte Clodius sich gefiel. Dies Gedicht kam mit einigen Zusätzen, die die Satire auf Clodius und auf ein Trauerspiel desselben, Medon, noch deutlicher machten, ins Publikum. Auf ganz sächsische Weise gegen alle Öffentlichkeit und jeden heitern Scherz empfindlich, war alle Welt in Leipzig auf den Verfasser übel zu sprechen. Der geniale Übermut und die Vorsicht des Philisters gerieten hier in Gegensatz, wie so oft im Leben. Man erfuhr, aus welchem lustigen Kreise das Gedicht gekommen war, und der Graf Lindenau entließ infolgedessen den Hofmeister seines Sohnes, Behrisch, der nun aus Leipzig fortmußte. Seinen neuen Hofmeister Langer warnte der Graf ernstlich vor der Gesellschaft des liederlichen Taugenichts Goethe. Dies war die Veranlassung zu Goethes drei **Oden an Behrisch**, die uns noch erhalten sind (3, 52). Es spricht sich in diesen drei Gedichten des Dichters Un-

wille gegen Leipzig in den stärksten Worten und kräftigsten Bildern aus.

In der ersten Ode bittet er den Gärtner, den schönen Orangenbaum zu verpflanzen, der hier so wenig gedeihlichen Boden finde. Noch hat seine Naturkraft dem aussaugenden Geiz des Bodens sowie der Fäulnis der Luft widerstanden; noch wünscht sich der Jüngling Früchte von ihm, das Mädchen Blätter zu ihrem Brautkranze. Vergebens versuchen sich die Raupen an ihm. Aber im Herbst kommt die tückische Spinne und überzieht mit grauem ekelhaftem Gewebe das schöne Grün. Verpflanze drum, o Gärtner, den Baum!

Die zweite Ode schildert Leipzig als einen giftigen Sumpf, über dem der Oktobernebel liegt, in dem schädliche Insekten geboren werden. Dort züngelt die Schlange, dort kommen auf Kreuzwegen zuckende Kröten zusammen. Drum fliehe dieses Land!

Die dritte Ode klagt über die harte Lieblosigkeit der Welt. Behrisch geht und gewinnt die Freiheit. Nichts hält ihn als die Blumenfessel der Freundschaft zu Goethe. Daß der Freund frei sein wird, dieser Gedanke wird Goethe im Kerker wie Freiheit sein: unedel wär's, wenn der Gefangene dem Mitgefangenen die Gelegenheit zur Freiheit mißgönnte. Bald ist auch Goethes Zeit um; dann springen die Riegel, und auch er ist frei.

Was an diesen Gedichten zuerst auffällt, ist die Plastik der Sprache, die energische Kraft der Phantasie, die in einer Bilderreihe fortgeht, jedes mit zwei Strichen ergreift und dennoch lebendig festhält. Die kühne, gedrängte und dennoch sinnliche Sprache, der freie Rhythmus seiner späteren ethischen, antik-religiösen Oden findet sich hier schon deutlich vorgebildet. Schon hier legt Goethe sein eigenes Gefühl, den Gehalt eines erlebten Momentes in das dadurch beseelte Gedicht, und jene Oden, in das Jahr 1767 fallend, erheben sich darum wie Granitfelsen aus der weiten Wasserflut der damaligen Lyrik, besonders der sächsischen. Noch merkt man die falsche Klopstockische und Ramlersche Erhabenheit an dem etwas gewaltsam gespannten

Drang nach Größe des Stils. Auch ist die volle ästhetische Freiheit noch nicht erreicht: der Unwille des jungen Dichters spricht sich zu unmittelbar, zu sehr als gegenwärtiger Affekt, zu pathologisch — wie Goethe und Schiller es später nannten — aus, und die ganze Lage ist nicht in die Idealität freier Dichtung erhoben. Übrigens sieht man auch an diesen Gedichten, wie Goethes spätere Schrift Dichtung und Wahrheit ihren Namen und Titel verdient. Zwar deutet Goethe auch in jener Lebensbeschreibung das Mißbehagen, das ihm der Leipziger Aufenthalt bereitete, an, aber lange nicht in so starken Farben und so schneidender Beleuchtung als diese Gedichte an Behrisch. Dichtung und Wahrheit enthält lauter Wahrheit, aber über sie ist der mildernde, halb verhüllende, die Gestalten und Mißtöne lindernde Schleier der Dichtung gelegt. Alles erscheint in jenem klaren, milden Gemälde beruhigt und freundlich: für eine unmittelbare Zeichnung der Wirklichkeit, für ein literarhistorisches Dokument kann es nur demjenigen dienen, der den Prozeß des Dichters vom Faktischen zum Idealen wieder zurück zu machen versteht.

Unter den Tischgenossen Goethes in Leipzig war einige Wochen hindurch auch Zachariae, Verfasser des „Renommisten", der bekannte humoristisch-satirische Dichter, über dessen Talent sich Goethe noch in späteren Jahren sehr anerkennend aussprach. Seine Gegenwart diente dazu, den Mittagskreis zu erheitern, und als er fortzog, legte sich wieder die Leipziger Langeweile, die den Dichter so peinigte, über die verlassene Gesellschaft. Goethe machte bei der Gelegenheit (1767) ein Gedicht (3, 198), worin er das Bedauern über Zachariaes Scheiden sowie seine Bewunderung des Zachariaeschen Dichtertalents und seinen Abscheu gegen den Leipziger Aufenthalt aussprach. Goethe zeigt sich darin noch sehr abhängig von dem gezwungenen Odentone Ramlers. (Daß an einer Stelle die Ocker erwähnt wird, findet seine Erklärung darin, daß Zachariae in Braunschweig lebte, welches an der Ocker liegt.)

In den Leipziger Aufenthalt fällt nun noch das sogenannte **Leipziger Liederbuch**, wo der neunzehnjährige Dichter schon

einige der lieblichen Wundertöne hören läßt, die nur ihm gegeben waren. Es ist dies Liederbüchlein nicht mit dem in die beiden folgenden Jahre fallenden Sesenheimer Liederbuch zu verwechseln, diesem noch vollern und reizendern Blütenkranze. Die Entstehung dieser ersten Sammlung lyrischer Gedichte ist folgende. Goethe hatte die Bekanntschaft des Breitkopfschen Hauses gemacht und war namentlich mit dem Enkel des alten Stifters der Firma, der nicht viel älter war als Goethe, genau befreundet. Der junge Breitkopf trieb Musik, wie Goethe Poesie. Beide gaben nun ein Liederbuch heraus, zu dem Goethe die lyrischen Texte, Breitkopf die Melodien lieferte: auf dem Titel stand nur Breitkopfs, nicht Goethes Name. Das Büchlein, sagt Goethe in Dichtung und Wahrheit, ist „wenig bekannt geworden. Ich habe die bessern Lieder ausgezogen und zwischen meine übrigen kleinen Poesien eingeschaltet". — Neuerdings ist nun jenes Breitkopfsche kleine Musikheft wieder unter andern Musikalien aufgefunden worden. Es enthält zwanzig Lieder von Goethe, wovon nur drei in die Sämtlichen Werke nicht aufgenommen worden; die übrigen siebzehn haben meistens später von des Dichters Hand starke Varianten erfahren.

Die in dem Liederbuch enthaltenen Lieder sind nicht alle von gleichem Wert. Sie mögen auch in verschiedene Zeit fallen: in jenem Alter machen zwei Jahre schon einen kapitalen Unterschied. Vielleicht hatte er eins und das andre schon von Frankfurt mitgebracht, und es war dem Feuertode entgangen. Was ich schon früher erwähnt, daß die frühsten Jugendpoesien Goethes häufig den Eindruck machen, als kämen sie von einem toleranten ältlichen Weltmann, der vieles gekostet und lächelnd die Jugend gewähren läßt — diesen Charakter kühler Reflexion und heitrer Toleranz tragen noch einige dieser Lieder an sich. Andre enthalten schon die freieste, süßeste Herzens- und Liebesmelodie. Die Liebe ist das Thema fast bei allen. Annette oder Ännchen vertrat hier in des Dichters Herzen das Frankfurter Gretchen — wie er denn selbst in Dichtung und Wahrheit so reizend von dieser Neigung, der Mißstimmung, durch die sie durch Goethes eigene Schuld ge-

trübt wurde, u. s. w. zu erzählen weiß. Schon hier hat das Goethische Liebeslied den unendlichen, wesentlichen Vorzug, ein wirkliches, nicht fingiertes, ein empfundenes, erlebtes, nicht ein als formelle Kunstfertigkeit von dichtenden Pedanten bloß verfertigtes zu sein. Den Zauber der Melodik, der leichten Singbarkeit tragen diese Gedichte alle schon an sich. Mitten in jener geistlosen moralpredigenden Poetengeneration erscheint die Liebe schon als freies menschliches Eigentum, als schöner Naturzug; die abstrakte negative Moral wird nicht erwähnt, ihrer wird kaum gedacht; sie ist wie nicht vorhanden. Die Liebe, deren Ausdruck diese Lieder sind, waltet auf ganz hellenisch-menschliche Weise zugleich als Seelenlust und Sinnengenuß: sie ist geistig und sinnlich zugleich. Schon in diesen Liedern erscheint daher Goethe als Befreier schöner Sittlichkeit aus den Banden der sinnenfeindlichen und naturwidrigen Prüderie, als Vereiniger dessen, was die falsche Moral, die abstrakte Denkart in Kampf und Gegensatz stellt. Es sind diese Liebesgedichte offenbar Stimmen aus Süddeutschland, vom Rhein und Main, wo Sitte und Leben sinnlich heiterer sind, wo einerseits weder jeder Anspruch der Sinne, wie in Norddeutschland und England, despotisch unterdrückt wird, noch andrerseits die losgelassene Sinnlichkeit und abgelegte Scham zu so tiefer Roheit und Gemeinheit versinkt.

Ich nehme die hauptsächlichsten dieser Lieder einzeln vor.

An Luna (1, 32). Es findet sich in den Sämtlichen Werken unter den Liedern und beginnt mit den Worten: „Schwester von dem ersten Licht". Es gehört dies Lied zu den schönsten Goethes, und man kann es sich nicht oft genug hersagen. Es ist eine zarte Nachtträumerei, wie sie jeden Liebenden beschlichen hat, eine süße, wollüstige Phantasie. Der Dichter träumt sich in des Liebchens Kammer, in das Heiligtum, wo niemand Eintritt hat. Nur der Mond scheint durch das Fenster auf die weißen unverhüllten Glieder. Der Dichter bittet ihn, an seiner Seite schweben zu dürfen, von oben schwärmen, schauen zu dürfen. Dort hängt er, in Glück und Sehnsucht aufgelöst, und es zieht ihn die Schlummernde immer tiefer zu sich —

wie einst Luna zum Endymion. Über dem ganzen Gedicht liegt eine milde Mondbeleuchtung, die Stimmung schmelzender Zärtlichkeit. Des Dichters Kunst, der lyrischen Empfindung, der Herzenssehnsucht den Hintergrund der äußern Natur zu geben, ohne daß er grade beschreibt, zeigt sich in diesem reizenden Liede mit voller Macht. Wie plastisch sinnlich in wenig andeutenden Zügen ist die erste Strophe: sie versetzt uns in die Mondnacht, ohne das musikalisch-lyrische Element zu verlassen. Jedes Wort ist malend und leise klingend zugleich. Luna, die das Bild trauernder Zärtlichkeit gewährt, der schwimmende Nebel, der Silberschauer um das reizende Mondantlitz, der leise Lauf des Mondes, der die Nachtvögel, die Geister und den Dichter selbst aus den Höhlen weckt, die am Tage verschlossen sind, der weite Blick, mit dem der Mond über weite Fernen sieht, u. s. w. Alles dies kann nicht zarter, phantasievoller und musikalischer zugleich ausgedrückt werden. Echt Goethischen Ton hat die letzte Strophe. Zum Beispiel das doppelte „Und ich", ebenso das „Hell und heller" gehört zu Goethes kleinen Spracheigentümlichkeiten. Ich bemerke nur noch, daß die letzte Strophe aus späterer Zeit herrührt; die erste Gestalt des Liedes in dem Leipziger Liederbüchlein selbst ist sinnlicher, derb realistischer (1, 312). Die jetzige Strophe aber schließt sich viel besser an den zarten, aus Liebessehnsucht und Mondempfindung sozusagen zusammenklingenden Mollakkord, den das Gedicht bildet.

Die schöne Nacht (1, 29), gleichfalls unter den Liedern in den Sämtlichen Werken. Dies liebliche Gedicht hat eine ähnliche Grundstimmung wie das vorhergehende und ist doch in anderem Moment, bei anderer Gelegenheit gesungen. Der Dichter wandelt in blühender mondheller Sommernacht durch Busch und Wald, aber er hat die Liebste verlassen müssen, er hat bei ihr nicht die Nacht bleiben können. Wonnevoll ist die Nacht um ihn her, und dennoch würd' er all ihren Zauber dem Himmel tausendfach schenken, wenn sein Mädchen ihm *eine* Nacht gewähren wollte. Die Naturwahrheit dieser Empfindung wird jeden ergreifen, der als Jüngling geliebt hat,

der den süßen Streit zwischen den Reizen der Frühlingsnatur und dem Liebesverlangen, das gegen alle diese Reize gleichgültig macht, in seinem eignen Busen menschlich erfahren. Nichts kann anschaulicher und wiederum zart-melodischer sein als die Schilderung von des Dichters Gang durch den Wald. Luna, die durch die Eichen wandelnd bricht, der Zephyr, der ihr meldend vorausgeht, die vor ihr sich neigenden weihrauchstreuenden Birken, und dann wieder das stille Glück in des Dichters Seele, das sich kaum fassen läßt — dies alles enthält wieder die idealste Plastik, die süßeste Melodie, Gestalt und Empfindung, Gegenwart und Sehnsucht in einem. Zugleich ist das Lied, wie das vorhergehende, in dem leichtesten Wortmaß versifiziert und singt sich wie von selbst in einfachem Rhythmus dahin. Selbst der Reim Eichen und Neigen stört diesen leichten Fluß nicht: der Dichter sprach beide Worte nach seiner Mundart ungefähr gleich aus. Die Veränderungen, die das Gedicht später erfahren hat, betreffen nichts Wesentliches.

Brautnacht (1, 33). Unverändert unter den Liedern. Auch dies kleine Gedicht ist in seiner Art höchst vollendet zu nennen. Es liest sich und singt sich im ungestörten leichten Spiel der Worte, des Reimes und Rhythmus. Es gleicht ganz einem antiken carmen nuptiale, wie wir ein solches zum Beispiel bei Catullus finden, einem von begleitenden fackeltragenden Knaben gesungenen Preisliede auf den torus genialis und dessen süße geheime Freuden. Wie bei den Alten spricht auch hier alles (die wollüstige Erwartung) mit freier Naturwahrheit. Das blasse Flammengold, von dem der Dichter spricht, glüht auch in dem Gedichte selbst mit mystisch-heil'gem Schimmer — ein Mysterium der Natur vollzieht sich. Diese Anklänge an das uralte Naturevangelium sind aber wieder unmerklich verwebt mit dem Tone spielenden Leichtsinns, mit der Schalkhaftigkeit moderner Neckerei; wir sind bei einer wirklichen heutigen Hochzeit, und das Lied ist darum ohne Prätension zugleich von einem jetzt lebenden Knaben gesungen, der von alter Hochzeitssymbolik nichts weiß. Die halbepigrammatische Wendung am

Schlusse haben wir auch bei den vorhergehenden beiden Liedern zu bemerken; sie steht dem Liede überhaupt sehr wohl an.

Glück der Entfernung (1, 31). Unter den Liedern. Mit naiver Wahrheit spricht auch dies Lied eine der Stimmungen aus, wie sie in der wechselnden Herzensgeschichte einer Jugendliebe vorkommen. Der Sturm der Leidenschaft, den die Nähe der Geliebten erregt, mildert sich bei der Entfernung: die ruhelose Angst, die Heftigkeit der Aufwallung des Blutes wird zur stillen weichen Verehrung und Schwärmerei, die dem Geiste noch Freiheit und Heiterkeit läßt. Zeit und Entfernung sind dem Dichter zufolge die engen Kräfte, die gleich dem Einfluß der Sterne die Seele in Ruhe wiegen, so daß sie wie das Wölkchen am sonnigen Himmel in Freude schwimmt. Aber die ewige Liebe zu dem Mädchen verläßt den neid- und furchtlosen Dichter auch in der Entfernung nicht. Auch hier ist Rhythmik, Tonfall und Wortfluß von hoher Vollendung.

Lebendiges Andenken (1, 30). Unter den Liedern. Zu diesem schönen Liede, das für sich selbst spricht, läßt sich gar kein prosaischer Kommentar machen. Die Aufgabe, auf der Liebsten Haarlocke, die sie dem Geliebten geschenkt, ein Lied zu dichten, kann nicht reizender gelöst werden. Das beglückende Gefühl, an dem Haar einen Teil von dem Leben und dem Leibe des Mädchens selbst zu besitzen, die Träume, die der Anblick der Reliquie in dem betrachtenden Dichter erregt, die Träume von der Wange und Brust, um welche die Locke einst spielte, von dem Glück, in ihren Armen genossen — dies alles spricht sich in einfach lieblicher Melodie aus. („Fest waren wir an sie gehangen" — eigentümliche Ausdrucksweise.)

Glück und Traum (1, 30). Unter den Liedern. Das Lied spricht die Flucht gegenwärtigen Liebesglücks aus, das Schweben des erfüllten süßen Genusses auf der Spitze der Zeitwelle, mit der er fortfließt und, obgleich ewig wiederhergestellt, doch das Entschwinden in sich selbst trägt. Die heißesten Küsse fliehen wie Träume, alle Freude wie ein Kuß.

Ähnlich, doch wiederum anders ist das Lied, welches **Wechsel** (1, 41) überschrieben ist. Unter den Liedern. Es spricht

gleichfalls das Gefühl der Zeitenflucht aus und fordert bei Unbeständigkeit eines flatterhaften Mädchens auf Horazische Weise zu neuer Liebe für eine andre auf. Die Goethische Natursymbolik kündigt sich hier schon an; wie die Welle des Bachs immer neu kommt und um die Brust des Badenden spielt, so soll der Jüngling Stunde um Stunde genießen. Diese Symbolik ist aber zugleich lebendige Plastik; die Natur ist nicht bloß Bild und Zeichen für irgend ein Gefühl oder einen Gedanken, sondern sie lebt mit ihrer eigenen Wahrheit, in ihrer eigenen Gestalt vor unsrer Phantasie. So auch hier. Das spielende Kommen und Gehen der buhlerischen Wellen vollzieht sich anschaulich und hörbar vor uns. Zu dem liebenswürdigen Leichtsinn des Gedichts paßt der gewählte daktylische Rhythmus vollkommen, so wie das Wellenspiel dadurch für das Ohr gleichsam gemalt wird.

Der wahre Genuß (3, 209) predigt in leichtem Liederton Liebesmoral. Der Jüngling soll sich fernhalten von der Liebe, die für Geld feil ist: er soll die Geliebte wählen, sie ihn, und der Bund sei durch Treue geheiligt. Das Lied predigt die frei-menschliche Liebe und deren schöne Sittlichkeit — jene freie Liebe, von der in neuerer Zeit so viel die Rede gewesen ist, die gleich fern ist von der brutalen gemeinen Prostitution, sowie von dem heuchlerischen Fesselzwange der Ehe. Die Schilderung, wie in immer neuer Zärtlichkeit und Neigung, ohne den Zwang der Ehe, durch Maß und Sitte der Liebesbund sich stärkt und erhält und bis zum Tode unaufgelöst bleibt, ist überaus reizend und natürlich. Man vergleiche die beiden Strophen: „Für nichts besorgt als meine Freude" und „Ich bin genügsam und genieße". Zwischendurch laufen Züge von der glücklichsten Wahrheit der Empfindung, zum Beispiel die Zeilen:

Die Ehrfurcht wirft mich ihr zu Füßen,
Die Wollust mich an ihre Brust —

ein Doppelgefühl, das gewiß jeder Liebende der Geliebten gegenüber gehabt hat. Auch bei diesem Gedicht ist einiges

allzu derb Realistische bei späterer Revision zum Vorteil des Gedichtes teils weggelassen, teils gemildert.

Ein kleines liebliches Liedchen ist **Unschuld** (1, 35), doch dämpft die Reflexion schon stark den lyrischen Klang. Besonders die erste Strophe ist als Anrede an die Unschuld, diesen bloßen Begriff, zu abstrakt; die zweite enthält aber wieder die Goethische Natursymbolik: Unschuld flieht vor der Glut der Liebe, wie der Wiesennebel vor der Sonne — eine Symbolik, die wiederum die plastische Anschauung nicht ausschließt. Sonst ist auch dies Liedchen leicht versifiziert und singbar.

Die Liebe wider Willen (3, 218). Dieses kleine Lied mischt unter die übrigen Geschwister, die alle mehr oder minder in dem Element tändelnder Heiterkeit leben, einen Zug des Schmerzes, jener Liebesmelancholie, deren Ausdruck wir in Goethes Gedichten aus spätern Jahren finden werden. Ich habe gut spotten, ruft der Dichter aus, daß die Mädchen treulos sind und wankelmütig: dieser Spott vertreibt die Liebe nicht, die mir allzu tief im Herzen sitzt.

Die übrigen Gedichte, die uns aus dem Leipziger Liederbüchlein noch übrig sind, haben alle geringern Wert als die genannten. Sie wenden sich zum Lehrhaften, zur Reflexion, zum Symbolischen und Epigramm. Das eine,

Die Freuden (1, 40) bezeichnet, schließt auf Weise der didaktischen Poesie mit einem fabula docet.

Das Schreien (3, 206. 212). Ein epigrammatisch-anakreontisches Liedchen, dem Italienischen nachgebildet.

Wunsch eines jungen Mädchens (3, 213), anspruchslos scherzend, kann weiter kein großes Verdienst ansprechen als das einer leichten Versifikation.

Scheintod (1, 35) — in Alexandrinern und in dem Ton der damaligen galanten französischen Lyrik, eine Art Madrigal oder ein süßlich-mythologisches Epigramm.

Liebe und Tugend (3, 215), gleichfalls ein Epigramm, eine epigrammatische Lebensbeobachtung, in leichter Liederform.

Halb Epigramm und Lied ist auch **Der Misanthrop** (3, 216).

Schadenfreude (1, 34) endlich scheint gleichfalls eine epigrammatische Absicht zu haben, die aber nicht deutlich genug sich hervortut.

In all diesen letzterwähnten Liedern zeigt Goethe sich noch abhängig von seinen Vorgängern; es fehlt ihnen noch die Tiefe, die eigentliche sentimentale Erfüllung; sie leiden etwas in Weise Gleims und der Anakreontiker an frostigem Witz und formeller Oberflächlichkeit. Die von Goethe selbst in die Gedichtsammlung nicht aufgenommenen Lieder sind gleichfalls unbedeutend. Das letzte, **Zueignung** (3, 218), enthält die Stelle:

Da sind sie nun! Da habt ihr sie,
Die Lieder, ohne Kunst und Müh'
Am Rand des Bachs entsprungen!
Verliebt, und jung, und voll Gefühl
Trieb ich der Jugend altes Spiel,
Und hab' sie so gesungen.

Diesen Eindruck der Leichtigkeit und kunstlosen Erzeugung machen diese Lieder in der Tat alle.

Zeigt uns das Leipziger Lieder- und Liebesbuch den Genius des Dichters zum Teil noch in der Knospe verhüllt, zum Teil schon zu einzelnen herrlichen Blüten entfaltet, so finden wir in dem sogenannten Sesenheimer Liederbuch die vollsten und reinsten Harmonien seiner Lyra, sowie in seiner Liebe zu Friederiken, durch welche sie veranlaßt wurden, die reizendste Idylle.

Goethes letzter Aufenthalt in Leipzig wurde durch eine schwere Krankheit getrübt. Halb genesen reiste er in seine Vaterstadt zurück, wo er den Winter von 1768 auf 1769 zubrachte. Ein Halsübel fesselte ihn ans Zimmer; der Arzt, die Eltern hielten ihn in pedantischer Aufsicht; zugleich scheint er in pietistische Kreise geraten zu sein, die mit sittenrichterlicher Strenge jede Dichterfreiheit verkümmerten. Alles dies lastete auf dem phantasievollen, immer von der Umgebung so abhängigen Dichter so schwer, daß er während des ganzen Winters nichts Poetisches hervorbrachte als eine gereimte Epistel **An Friederike Oeser** in Leipzig, die Tochter des dortigen Malers Oeser, der in Leipzig sein Freund und Kunstlehrer

gewesen war. Diese Epistel (3, 56 unter den Gedichten an Personen), redselig, breit, im Geschmack der damaligen Epistelpoesie, hat mehr Wert für diejenigen, die Goethes Leben und innere Entwicklung studieren, als poetisches Verdienst. Die unmutige, gedrückte Stimmung, die ihn damals in Frankfurt beherrschte, drückt sich deutlich darin aus: jetzt schien ihm aus der Ferne in Leipzig alles besser, freier und interessanter.

Im Frühling 1769, zwanzig Jahre alt, bezog der Jüngling die Universität Straßburg. Von da an entfaltete er freudig die Schwingen. Menschen, Land, Himmel, alles kam ihm hier wohltätig, fördernd und erheiternd entgegen; das freie Leben auf der Universität, frei sowohl in Sitten als im wissenschaftlichen Betriebe, bildete ein Element der Lebenslust und Jugendentwicklung, in dem er sich zwanglos und bildsam bewegte. Der junge Dichter fand sich wieder unter naiven, sinnlichen Menschen; der graziöse süddeutsche Dialekt, der mit liebenswürdiger Laune die Dinge so treffend benennt, erklang wieder um ihn her; das Leben bewegte sich in freiern Formen, und die Sitte stand der ungetrübten Menschennatur noch näher als in dem greisenhaft dürren Leipzig oder in dem Hause des gravitätischen Vaters und im Kreise der ehrsamen spießbürgerlichen Ratsfamilie zu Frankfurt. Den heitern Himmel des herrlichen Elsasses, den Glanz der blühenden, fruchtbaren Erde, die warmen Abende, die lauen Nächte, die ätherischen Morgen, die zahllosen Städte und Städtchen zerstreut über blühende Täler und Hügel — dieses alles empfand der junge Dichter im Innersten und hat es uns in Dichtung und Wahrheit mit hinreißender Anmut der Darstellung beschrieben. Die Menschen, die in jener glücklichen Landschaft lebten, kamen durch die heitre Menschlichkeit ihres ungebrochenen, in sich vollern und darum poetischern Daseins dem Dichter verwandt entgegen. Aus Frankreich, welches so nahe war, wehte ein Zug anmutiger Lebensfreiheit hinüber. Dazu kamen die reichen und mannigfachen Formen des deutschen Mittelalters, das hier reger geblüht und geschaffen hatte als dort oben in Sachsen und das vielfältig sich noch erhalten hatte. Der Straßburger

Münster zum Beispiel war solch ein ehrwürdiges Kunstdenkmal, das den Dichter ergriff und dem er eine eigne kleine begeisterte Schrift widmete. Der junge Goethe wanderte zu Fuße und ritt zu Pferde durch das schöne Land, trank mit heitern Gesellen den Wein des Landes, beobachtete, wie er selbst erzählt, den Himmel und die Gewitterwolken und die farbigen Regenbogen, wohnte den Prozessionen des heitern katholischen Kultus bei, mischte sich unter die Scharen des Volkes, und wenn er dann wieder in Straßburg war, sah er vom Altan des Straßburger Münsters der scheidenden Sonne nach und verabredete neue Ausflüge in das wie eine Landkarte vor dem Blicke ausgebreitete Land, und die Gesellen zeigten einander die ihnen liebsten Punkte im Lande. Auf der Universität studierte er mit Freiheit dies und jenes, las nach Bedürfnis und Trieb des Augenblicks, machte als Jurist zum Beispiel einen klinischen Kursus mit und entwickelte sich so wie im Leben, so in der Wissenschaft völlig zwanglos — ohne vorgesteckten Pfad, ohne Gängelband, ohne Lektionsvorschrift. Darum konnte er auch beim Abgang von Straßburg kein Examen machen; die freiern Formen der damaligen Universitäten, besonders Straßburgs, verschafften ihm dennoch den Doktortitel, auf den die Eltern viel hielten. Zu all diesem kam nun als Schlußstein die Liebe des zwanzigjährigen Jünglings zu der Pfarrerstochter von Sesenheim, Friederike Brion, die er auf einem Ausflug in die Umgegend von Straßburg hatte kennen lernen. Die Geschichte dieser Liebe will ich nicht nacherzählen: es sind auch lauter kleine Umstände, die einen Auszug nicht gestatten. Wer sich den Genuß der reizendsten Liebesnovelle schaffen will, der lese in Dichtung und Wahrheit die Darstellung des Dichters selbst, der noch in hohem Alter nicht ohne Rührung und Bewegung sich dieses Jugendgefühls und Lebensabschnitts erinnern konnte. Als der Dichter Straßburg verließ und das Verhältnis zu Friederike Brion treulos abbrach, da wirkte ihr Andenken, die düstre Reue; die ihn verfolgte, noch lange auf seine Dichtung nach. Man kann sagen, daß die Wurzeln aller Goethischen Poesie hier in

diesem Straßburger Aufenthalt liegen und erst allmählich nach langen Zeiträumen in einzelnen Schößlingen und Blüten hervorbrachen; daß sein Leben in Weimar immer noch von der Fülle zehrte, die er hier gesammelt, und daß im Faust, ja in Wilhelm Meister und Hermann und Dorothea die Menschen und Sitten am Rhein, im Elsaß, am Untermain sich abspiegeln.

Noch vor die Bekanntschaft mit Friederike fallen einige Liebeslieder, die er in Straßburg gedichtet hat:

Blinde Kuh (1, 13) und **Stirbt der Fuchs, so gilt der Balg** (1, 11). Beide Lieder sind gesellig-galante Lieder, formell sehr gelungen, leicht gesungen in schalkhaft heiterer Laune. Die Fröhlichkeit, mit der der Dichter sie ohne tiefern Herzensanteil hinsang, teilen sie dem Leser mit. Der Ton der ältern, affektiert mythologischen Schäferliebespoesie ist noch nicht überwunden: dahin gehört die wiederkehrende Einmischung Amors und der Schäfername Dorilis. Im übrigen haben sie die Goethische Klarheit und Grazie. Veranlaßt wurden sie durch die vielfache Geselligkeit, die den Dichter bald nach seiner Ankunft in Straßburg aufnahm: er sagt selbst, er habe überall in Gärten nah und fern gute Aufnahme, gute Gesellschaft und Erfrischung gefunden und Einladungen zu diesem oder jenem frohen Tage erhalten. Bei solcher Gelegenheit mögen jene Liedchen entstanden sein. Ob die Therese wirklich eine junge Straßburgerin war, darüber ist nichts aufbehalten, es ist aber wahrscheinlich, da Goethe mit fingierten Empfindungen sich nicht abgab. Vielleicht ist auch die Dorilis keine andre als die nämliche Therese.

Sesenheimer Lieder. Friederike liebte es, zu singen, und so entstand ein Liederbuch, in welches Goethe fremde und eigene Lieder für die Geliebte eintrug. Besonders waren es elsassische und schweizerische Volkslieder, in deren Vortrag Friederike sich gefiel. Einen Teil der damals entstandenen Gedichte hat Goethe später in seine Gedichtsammlung aufgenommen, andre nicht; das Liederbuch selbst schien verloren. Friederike war gestorben, und in das abgelegene Dorf Sesenheim kam so leicht niemand. Noch lebte aber Friederikens

jüngste Schwester Sophie Brion, deren in Dichtung und Wahrheit keine Erwähnung geschieht, wohl weil sie damals noch ein Kind war. Der Elsasser Dichter August Stöber fand in ihren Händen noch drei bisher unbekannte Gedichte aus der Zeit von Goethes und Friederikens Umgang, aber nur in einer Abschrift, die er im Musenalmanach von Chamisso und Schwab vom Jahr 1838 mitteilte. Das Liederbuch selbst schien also definitiv untergegangen. Indes wurde man dadurch wieder auf Sesenheim und die genannte Sophie aufmerksam. Es kamen Nachrichten, sie besitze noch ein ganzes Bändchen Gedichte, von Friederikens und Goethes Hand, woraus abermals vier neue, die sich in Goethes Werken nicht befinden, in dem Morgenblatt vom Jahr 1840 eingerückt wurden. Bald darauf wurde das ganze Sesenheimer Liederbuch von Freimund Pfeiffer in seiner Schrift „Goethes Friederike" vollständig mitgeteilt. Er fand es, wie er sagt, bei Sophie Brion im Jahr 1838; die Blätter waren alt und vergilbt und von des Dichters Hand selbst beschrieben. Mehrere unter den Liedern sind Volkslieder der dortigen Gegend, wie Friederike sie zu singen liebte. Man hat gegen die Authentizität der ganzen Sammlung Zweifel erregt und diese teils aus dem äußern Schicksal der Publikation, teils aus der Art und Weise der Lieder selbst hergenommen. Wie kam, fragte man, Pfeiffer in den Besitz der Handschrift, da frühere und gleichzeitige Besucher von einer solchen nichts erfahren konnten? Oder war Sophie Brion gegen den einen zurückhaltender als gegen den andern? Sei dem, wie ihm wolle, und mögen die Lieder echt sein oder nicht, diese Frage hat gleichfalls mehr ein des Dichters Person und Entwicklung betreffendes Interesse, während der ästhetisch-poetische Gewinn, den sie uns bringen, nur unbedeutend ist. Denn die schönsten hat Goethe selbst schon früher in die Sammlung seiner Gedichte aufgenommen, und sie sind längst ein Eigentum der Welt.

Den Charakter der ganzen schönen und reinen Jugendliebe und die sanfte Beseligung, die der junge Dichter in ihr fand, spricht das Lied:

Jetzt fühlt der Engel, was ich fühle (3, 63) in rührend einfacher Weise aus. Ihr Herz gewann ich mir beim Spiele: in der Tat war es bei den Gesellschaftsspielen, bei der Unterhaltung der Gäste und den kleinen Festanordnungen, wo der Dichter und das junge Mädchen sich zuerst verstanden und einander näherten.

Mit einem gemalten Band (1, 48). Die Veranlassung zu diesem Liede erzählt Goethe selbst in Dichtung und Wahrheit: „Entfernt von mir, arbeitete sie für mich und dachte auf irgend eine neue Unterhaltung, wenn ich zurückkäme; entfernt von ihr, beschäftigte ich mich für sie, um durch eine neue Gabe, einen neuen Einfall ihr wieder neu zu sein. Gemalte Bänder waren damals eben erst Mode geworden; ich malte ihr gleich ein paar Stücke und sendete sie mit einem kleinen Gedicht voraus, da ich diesmal länger, als ich gedacht, ausbleiben mußte." Das Lied selbst ist überaus reizend, leicht, wohlklingend, und dennoch nicht ohne durchklingendes tiefes Herzensgefühl. Man muß Goethes Schilderung des lieblichen Mädchens in Dichtung und Wahrheit lesen, um ihr Bild gleichsam auf dem Grunde der Worte schweben zu sehen. Die tändelnden Wendungen der Zärtlichkeit gehen über in den Klang seelenvoller Hingebung: der Dichter träumt von ihrem Bilde, er sieht sie vor dem Spiegel stehen, jung wie eine Rose, in all ihrer Munterkeit; ein Blick von ihr belohnt ihn, er will durch ein festes Band mit ihr verbunden sein, mit ihr, die er sein geliebtes Leben nennt.

Mailied (1, 46). Ein jubelndes Frühlingslied, zum blauen Himmel hinauf, zur farbenglänzenden Erde weit und breit, in die Gebüsche, Täler hineingesungen. Das Glück des Daseins in der schönen Welt, das Glück ruhigen Liebesbesitzes vereinigt sich zu einem Akkord trunkenen Gefühles. Der Frühling ist nur Bild und Sprache und Zeuge für die Liebe, und umgekehrt ist diese nur eine der Seligkeiten, die der reiche Lebensschatz des Frühlings enthält. Mitten in den Jubelklang des Herzens mischt sich auch hier wieder unabtrennbar die Plastik der Phantasie, und ein vorübergehender Zug fixiert unwider-

stehlich das Naturgemälde. So, wenn er die Liebe so golden schön nennt wie die Morgenwolken auf jenen Höhn, oder von ihr sagt, sie segne im Blütendampfe die volle Welt. Ein ähnliches, noch energischer hervorbrechendes Frühlingsgefühl spricht in der Ode Ganymed, die einige Jahre später entstand; nur daß in unserm Liede mehr freie ungemischte Jugendlust, dort ein schwärmerisch-elegischer Zug vorherrscht. Die rythmische Form unsres Gedichts, die sich gleichsam nur in kurzen Jubelausrufen exklamatorisch fortbewegt, paßt vollkommen zu der Stimmung, von der es eingegeben wurde.

Willkommen und Abschied (1,44) bildet vielleicht die Krone aller Sesenheimer Lieder. Der Dichter ist abends von Straßburg ausgeritten, hat die Nacht bei Friederike in Sesenheim zugebracht und scheidet am Morgen wieder. Ergreifend ist die Wahrheit aller Empfindungen, die in einer Reihe von Akkorden und Tonverwandlungen an uns vorübergehn, ergreifend auch die Kraft der Zeichnung, mit der die Situation, die umgebende Natur, Ort und Zeit vor die Phantasie treten. Wer je in der vollen Lebenskraft der Jugend, glühend von Wein oder Liebe, durch die dunkle Nacht gewandert oder geritten ist, der wird in den Worten dieses Liedes alles, was er dabei in sich erfahren und um sich geschaut, wiederfinden. Wie glücklich malt sich das Abendgefühl, das Inschlummersinken der Erde in den Worten: „Der Abend wiegte schon die Erde"; und dann in den Worten: „Und an den Bergen hing die Nacht" — wie wird hier die Phantasie aufgefordert, sich die in Dunkelmassen oder in gewaltigen Schleiern vom Gebirge niederhängende Nacht vorzustellen! Wer hat nicht bei nächtlich aufgeregter Einbildung die in Nebel gehüllte Eiche wie einen aufgetürmten Riesen angeschaut, wer hat nicht in buschiger Gegend aus hundert schwarzen Augen rings die Finsternis blicken sehen! Voll Malerei ist auch der klägliche Hervorblick des Monds, der von einem Wolkenhügel dunstig auf uns niederschaut, voll Stimmung der Gegensatz zwischen der Nacht, die vor der geschäftigen Phantasie tausend Ungeheuer schafft, und dem Mut, der glühend durch des Reiters Adern

rollt. Nun aber langt der Dichter an. Auch hier hat gewiß jeder schon das Gefühl des Übergangs von der finstern Nachtreise in das helle wohnliche Haus, das Doppelgefühl der Öde dort und der geselligen Liebe hier, in sich erfahren — um so mehr, wenn es die Arme der Geliebten sind, die sich dem Wanderer beim Eintritt öffnen. Die dritte Strophe schildert nun die Seligkeit der Nähe der Geliebten. Ihr Anblick durchfließt den stürmischen Jüngling, der sich durch die Schrecken der Nacht geschlagen hat, mit milder Freude; auf ihrem Antlitz öffnet sich ein rosenfarbenes Frühlingswetter demjenigen, der durch die nächtliche Finsternis gekommen ist. Die Worte:

Ganz war mein Herz an deiner Seite
Und jeder Atemzug für dich

sowie die folgenden:

Und Zärtlichkeit für mich — ihr Götter!
Ich hofft' es, ich verdient' es nicht!

sprechen das innerste Geheimnis jeder Brust, die des Glücks der Liebe fähig und teilhaftig gewesen ist, aus. Die letzte Strophe — wie einfach und doch wie wahr malt sie den Abschied! Das Mädchen, das beim Scheiden des Geliebten stehen bleibt und zur Erde sieht und dann noch einmal den nassen Blick hebt, um ihm nachzusehen — wie unmittelbar aus der Wahrheit des Lebens ist diese kleine hingeworfene Skizze emporgeholt! So ist das ganze Gedicht eine Erzählung, eine Schilderung, eine kleine Liebesgeschichte und ein Lied zugleich — und all dieser Wechsel der Stimmung, durch den das Herz gegangen ist, vom stürmenden Hinreiten bis zur Ankunft, der zärtlichen Nähe und dem schmerzlichen Abschied, all diese Harmonienfolge faßt der Dichter dann noch schließlich in den Ausruf zusammen:

Und doch, welch Glück, geliebt zu werden!
Und lieben, Götter, welch ein Glück!

welcher Schlußsatz dann noch gleichsam das abrundende Fazit des Ganzen gibt. Hegel hat daher sehr Unrecht, wenn er an einer Stelle der Ästhetik den Schluß trivial nennt: für

sich betrachtet, mag er dies sein; im Zusammenhang der ganzen Empfindungsreihe ist er sehr schön und natürlich und darf nicht fehlen. — Der ganze besprochene Inhalt ist auch bei diesem Liede in eine singbar fließende, echt lyrische Form gegossen, so daß ihm nichts zur Vollendung fehlt. Gedichtet wurde es sicherlich bei der Rückkunft des Dichters nach Straßburg, in einem Moment, wo der Eindruck der ganzen kleinen Reise noch frisch und dennoch hinreichend zurückgetreten war, um die ästhetische Freiheit des Bildens und Singens nicht zu unmittelbar zu stören. — Ich erinnere zum Schluß noch an ein Gedicht von Heine im Buche der Lieder, das eine ähnliche Stimmung ausspricht, nämlich auch von einem nächtlichen Reiter handelt, der in die hellerleuchtete Kammer der Liebsten eilt. Das Goethische und das Heinesche Lied lassen den Unterschied der romantischen Poesie von der echt menschlichen recht hervortreten. Hier haben wir nicht ein erlebtes Glück, sondern einen Phantasiespuk, einen unheimlich schauerlichen Gegensatz zwischen dem warmen Teppichgemache und der feuchtkalten Herbstnacht. Ferner steigert sich die Wahrheit der Goethischen Naturanschauung bis zum märchenhaft Phantastischen: der Eichbaum selber spricht zum Dichter. Wenn die Gedanken vorausreiten, so sollen wir sie wie nächtliche Schatten auf unsichtbaren Rossen hinsprengen sehn. Das Ganze schließt dann noch mit schriller Dissonanz: es ist ein törichtes Wahngebilde des Reiters, er wird aus dem Traum aufgerüttelt, sieht nur Nacht, Nebel und Herbst um sich, und in die Kammer der Geliebten hat er niemals Zutritt. Alles echt romantisch, in unruhig flackernder Beleuchtung, in seiner Art meisterhaft — aber dennoch wenig erfreulich und Eingebung der hyperpoetischen Aftermuse.

An die Erwählte (1, 36). Dies Gedicht muß in der letzten Zeit des Straßburger Aufenthalts geschrieben sein, mit der Voraussicht baldiger Trennung. Der Dichter sah, wie er selbst erzählt, seine Geliebte weniger, in der Stadt häufte und drängte sich alles gewaltsam übereinander, er sah nicht klar in die Zukunft, er wollte fort und wollte nicht. Zuletzt ent-

schied sich die Trennung auf immer. Aber daß es Augenblicke gab, wo der Dichter im Ernst entschlossen war, seiner Friederike zum ewigen Bunde die Hand zu reichen, beweist dies Lied. Es ist ein Zuruf heiterer Sicherheit, mit dem der Bräutigam in die Welt ziehend die Braut verläßt: sie soll ihm treu bleiben, er wird in der Weite des Lebens freudig und nur für sie wirken, in dem müßigen Liebeln daheim an ihrer Seite drückt ihn der Kummer; aber nach dem Sturme des Lebens wird er in den Hafen wieder einziehn, und schon schwebt vor seiner Phantasie das Tal und der Strom und die enge Hütte, die die Liebenden, Verbundenen aufnehmen wird. Jenes ganze Lebensverhältnis des Jünglings, dem hier die weite offene Welt winkt, den dort das enge Glück der Ehe lockt, jenes Schweben zwischen Treue und Lebensmut, jene Mischung von Tatendrang und Liebesgefangenschaft spielt mit unnachahmlicher Wahrheit in durcheinanderklingenden Tönen durch die leichten Rhythmen und naiven Worte dieses Liedes. „Mögen ihn die Götter strafen, Wenn er ohne dich genießt" — diese Worte sind wie eine Verwünschung, die der Dichter auf sein eignes Haupt herbeirief und die ihn noch lange in Qual und Reue verfolgte. Gedruckt wurde dieses Lied zum erstenmal 1800.

Die übrigen Lieder des Sesenheimer Buches sind teils Goethische Lieder von geringerem Belang, teils reine Volkslieder, zum Beispiel: „O Straßburg, o Straßburg, du wunderschöne Stadt," oder: „Vom Wald bin ich kommen, wo's stockfinster is, Und ich lieb di von Herzen, das glaub mir gewiß" u. s. w.

Im Herbst 1771 war Goethe wieder bei seinen Eltern in Frankfurt zurück. Friederike schrieb ihm noch einmal von Sesenheim nach Frankfurt. Er erkannte ihre Hand, sie selbst, ihr Gefühl, ihren Sinn; sie war es, die sich zu ihm und an ihm herangebildet hatte. Jetzt erst ging ihm die Größe des Verlustes, den sie durch seine Untreue erlitt, vollkommen auf und zerriß ihm das Herz. Er sah keine Möglichkeit, ihn zu ersetzen oder nur zu lindern; eine düstre Reue, eine uner-

trägliche Qual überfiel ihn. Er stürzte sich Heilung und Betäubung suchend in das Gewirr des Lebens, half den Menschen Verwicklungen lösen, vermittelte Getrenntes und suchte, was er dort verbrochen, hier durch menschliche Hilfe und Teilnahme wieder gutzumachen. Besonders aber in freier Natur fand er Beruhigung für sein Gemüt; er schweifte durch Täler und Höhen, in Feldern und Wäldern in Sturm und Sonnenschein umher, lebte zuletzt ganz auf der Straße und wanderte wie ein Bote zwischen Stadt und Gebirge. „Mehr als jemals", erzählt Goethe selbst, „war ich gegen offene Welt und freie Natur gerichtet. Unterwegs sang ich mir seltsame Hymnen und Dithyramben, wovon noch eine, unter dem Titel Wanderers Sturmlied, übrig ist." In diese Zeit nun fallen außer dem genannten Sturmlied vermutlich noch einige lyrische Poesien — vermutlich, denn bei einer großen Zahl Goethischer Gedichte können wir zwar die Zeit des Drucks, nicht aber die der Abfassung mit Bestimmtheit angeben. Es könnte also wohl kommen, daß wir hier Gedichte erwähnen, die erst später entstanden, oder Gedichte auslassen, die in diese Zeit fallen.

Herbstgefühl (1, 54). Dies Gedicht tritt zwar aus der Reihe der Liebeslieder heraus, aber eingegeben könnte es wohl sein von der Stimmung, in die ihn Friederikens Verlust und die Erinnerung an sie versetzt hatte. Gedruckt ist es 1775 zum erstenmal. Die Form fällt mit der von Wanderers Sturmlied, welches in das Jahr 1771, und vom Wandrer, welcher in das Jahr 1772 gehört, zusammen, so daß wir auch in dieser Beziehung auf dieselbe Zeit gewiesen werden. An welchem Orte es entstand, ist nicht schwer zu erraten, wenn man sich der Stelle aus Dichtung und Wahrheit erinnert, wo das sogenannte Gartenzimmer im väterlichen Hause beschrieben wird. Man sah aus dem Fenster jenes Zimmers über Gärten und Mauern in eine fruchtbare Ebene, sah die Nachbarn in ihren Gärten wandeln, die Kinder spielen, die Gesellschaft sich ergötzen, hörte die Kegelkugeln rollen und sah das Gewitter über den Himmel kommen. Das Fenster war gegen die untergehende Sonne gerichtet, an der sich schon der

Knabe nicht satt sehn konnte. Dort überschlich die Seele des jungen Dichters das Gefühl der Einsamkeit und Sehnsucht, das dem von der Natur in ihn gelegten Ernsten und Ahnungsvollen entsprach. — Hier an diesem Fenster, in einem Augenblick tiefer Wehmut, muß das vorliegende Gedicht entstanden sein. Es ist kurz, aber es enthält in gedrängter Fülle eine Unendlichkeit von Selbst- und Naturgefühl. Nirgends ist ein tieferes Ergreifen des herbstlichen Fruchtlebens unauflöslicher verbunden gewesen mit der Sehnsucht subjektiven Lebens, die in Tränen niederträufelt. Die schwellende und quellende Fruchtbarkeit, der reifende Drang, die brütende Fülle des Spätsommers, über dessen Beeren und Trauben die Himmelslüfte feuchtend niedersäuseln und der Hauch des Mondes seinen Zauber kühlend gießt, diese Fruchtbarkeit und Fülle des milden Herbstabends durchdringt vollschwellend jedes Wort des Gedichts, das selbst wie eine reife, saftstrotzende Frucht alles Leben der Natur und alles weiche Herzeleid einer gefühlvollen Seele in sich aufgenommen hat. Vergleicht man dies Gedicht mit den früher von uns besprochenen, so finden wir statt der leichten Heiterkeit hier schon die schwermütige Seelenvertiefung, statt einer oft an die Grenze des Nichtigen streifenden Grazie den Bilder- und Gefühlsdrang, die kräftige (manchmal in ihrem eigenen Erzeugungssturm sich überstürzende) Energie der Zeichnung und jenen vollen Pinsel, jene Glut des Kolorits, wodurch sich die Jahre der Goethischen Dichtung, die vor der klassischen Formbildung vorausgehen, auszeichnen.

Erster Verlust (1, 37) ist ein tiefer Wehmutsklang, halb in der freien rhapsodischen Form des vorhergehenden Gedichts, halb in der Form eines gereimten Liedes. Die leise Sprache der Seele, die aus den Worten uns entgegentönt, ist in dieser Einfalt und Zartheit nur unsrem Dichter gegeben. Aufgenommen wurde es von dem Dichter in sein Singspiel Die ungleichen Hausgenossen 1789.

Noch tiefer ist die Trauer, noch tiefer und milder zugleich ist die Melancholie in **Wonne der Wehmut** (1, 63). Es ist

ein einzelner Akkord, aber lange nachhallend und voll unergründlicher Empfindung. Die Tränen allein sind eine Linderung: die Welt wäre öde und tot, das Herz stumm und starr, wenn die Tränen nicht flössen. Man denkt an das Klopstockische: „Lindernde Tränen, euch gab die Natur dem menschlichen Elend" u. s. w., nur daß bei Klopstock eine Erfahrung ausgesprochen wird, während hier das Herz selbst seine Wehmut und seine Wonne, die es in ihr findet, ausruft.

An die Entfernte (1, 39). Ein schönes Lied, gleichfalls voll Stimmung und voll Konsequenz und Einheit dieser Stimmung. Es ist nicht eigentlich Sehnsucht nach der entfernten Geliebten, sondern ein Vermissen ihrer gewohnten Nähe. Sie ist ihm entschwunden, zerflossen; noch glaubt er ihre Stimme zu hören, überall sucht sie sein Blick; da er sie nicht findet, mit immer größerer Ängstlichkeit. So jubelt die Lerche am Morgen vor dem Wanderer und verliert sich ungesehen in den blauen Himmelsraum.

Auch **Jägers Abendlied** (1, 64) könnte wohl in diese Zeit gehören, wo der Dichter im Sturm der Elemente, im Sturm seines eigenen Innern durch Wald und Gebirge streifte. Mitten in dem bald stillen Schleichen, bald wilden Drängen der Jagd, durch Wald und Gebüsch sich durchschlagend, überfällt den Jäger das Andenken der Geliebten, die jetzt wohl milde und still durch das Feld und liebe Tal wandelt. Ach, denkt sie an den einst Geliebten und tritt auch *sein* Bild ihr vor die Seele? Ihr Andenken beruhigt den Bedrängten, den Gequälten auf einmal wunderbar und lindert seine Seele, wie das Licht des Mondes. Auch hier ist die Wahrheit dieser Empfindungsreihe ergreifend: mitten in dem Verdruß der Geschäfte, in dem Streit des Lebens überfällt den unruhig Strebenden der Gedanke an die Geliebte und senkt ihn plötzlich in elegisches Nachsinnen, in süße Träumerei, und es ist, als wäre der Mond über seiner innern Welt aufgegangen!

Ich schließe hier gleich das Lied **An den Mond** (1, 65) an, dessen Entstehungszeit gleichfalls unbekannt ist. Es gehört dies Lied zu den wunderbarsten Klängen, die je der Musik

und Poesie gelungen sind. Ein unbeschreiblicher Zauber des Wohllauts fließt mit leiser Welle von Wort zu Wort, von Strophe zu Strophe. Der Dichter wandelt irrend und träumend durch die mondglänzende Nacht; wir vernehmen die aufrauschenden, leise wieder verhallenden Melodien, die über die Saiten seiner Seele beben. Die Einsamkeit der Mondnacht hat sein ganzes Gemüte gelöst, so daß Vergangenheit und Gegenwart, verlorenes Glück und die Wehmut des Verlustes, alle Eindrücke früherer Tage, alle Wonnen und Schmerzen gestaltlos durcheinanderfließen, und sein ganzes Lebensschicksal mit allen tausend Phasen und Empfindungen in einer gemischten Stimmung vor ihm liegt. Auch hier ist die Liebe der Grundzug; auch hier zittert das Bild der umgebenden Natur in unwiderstehlicher Bestimmtheit durch den geheimnisvoll wallenden Nebel des bewegten Gefühls. Dahin gehört die herrliche Strophe, die an den Strom gerichtet ist:

Wenn du in der Winternacht
Wütend überschwillst,
Oder um die Frühlingspracht
Junger Knospen quillst —

oder die Worte, die den Schein des Mondes schildern:

Füllest wieder Busch und Tal
Still mit Nebelglanz.

Unvergleichlich schön ist das Bild, wenn der Dichter sagt, der Mond breite seinen Blick so lindernd über das Gefilde, wie das Auge des Freundes über dem Geschick dessen weile, dem er Freund ist. Denn was wir selbst in trüber Leidenschaft verworren üben, das sondert und erkennt und ordnet der kühlere, liebende Freund für uns. Süß beruhigend, obgleich noch immer weich und elegisch, ist der Schluß. Dieses Klingen unbekannter Gefühle, dieses schmelzende Lied der Dichterseele, es ist der nichtigen, lärmenden Welt unbekannt; selig, wer sie nicht braucht, ohne sie zu hassen, aber einen liebenden Vertrauten gefunden, mit dem er es genießt! Dieser Vertraute ist dem Dichter die Muse, vielleicht auch ein wirklicher Freund oder

eine Geliebte. — Da dies Gedicht aber unmittelbar erklungen ist, mitten in den Träumen einer nächtlichen Wanderung, so ist es reich an unmittelbar ergreifendem Leben. Man kann das Gedicht aber eben darum etwas dunkel, etwas abgebrochen nennen. Es ist dunkel wie die Musik. Die Gegenstände stellen sich nicht in ruhiger Beleuchtung hin, sondern sie blitzen mehr auf. Der Dichter sang, von allen Seiten bestürmt, bedrängt: er hatte nicht Zeit, die sich in ihm fort und fort erzeugende Empfindung aus der Ferne zur Klarheit und Idealität hervorzuarbeiten; er haschte hier und dort einen Zug, der uns die Bahn zeigt, auf der er wandelt; er schlug, so gut es ihm möglich war, einen Akkord an und wieder einen. Es ist kaum denkbar, daß irgendwie und irgendwo die Seele selbst, das Unsägliche, Gestaltlose der Empfindung, der Hauch der Stimmung aus innerster Tiefe so mächtig jemals wieder hervordringen und Körper gewinnen könnte wie in diesem Zauberliede. Echtermeyer nennt es darum ein Stegreifgedicht, eine Improvisation im eigentlichen Sinne.

Nach Goethes eigener Aussage gehört Wanderers Sturmlied in diese Zeit; ich übergehe dies Lied aber hier, um es mit den übrigen dithyrambisch-religiösen Hymnen in eine Reihe zu stellen.

Im Jahre 1772, zwei Jahre nach dem Abschied von Straßburg, schickte der Vater den jungen Juristen nach Wetzlar, wo das Reichskammergericht saß, damit er dort die juristische Praxis näher kennen lerne. In Wetzlar fand Goethe, wie er selbst sagt, wider Erwarten eine dritte Universität: die jungen, bei den verschiedenen Gesandtschaften angestellten Leute bildeten einen lustigen Kreis, der allerhand Possen trieb und in den Goethe bald aufgenommen war. Längere Zeit hatte der Dichter, nachdem Friederikens Bild in den Hintergrund getreten, sich von einer Liebesleidenschaft frei gehalten. Nun lernte er in Wetzlar Lotte kennen, die durch Werthers Leiden so berühmt geworden. Die Tochter eines Amtmanns Buff, vertrat sie mit heitrer Tätigkeit an ihren zahlreichen Geschwistern die Mutter, besorgte unbefangen das täglich Not-

wendige und verband mit einer reinen gesunden Natur eine leicht aufgebaute, nett gebildete Gestalt. Sie war die versprochene Braut eines Gesandtschaftsekretärs Kestner, der nur auf eine Beförderung wartete, um die Verlobte zu heiraten — und sie auch wirklich geheiratet hat. Müßig und träumerisch, wie der Jüngling damals war, sorglos gemacht eben durch den Umstand, daß Lotte schon einem andern angehörte, fiel der Dichter wieder der Gewalt der Liebe anheim. Wie seine Neigung, anfangs bewußtlos, unbewacht, von Tag zu Tage stieg, das erzählt teils Werther in seinen glühenden Briefen, teils hat es uns der Dichter später in Dichtung und Wahrheit geschildert. Sie verlebten, sagt Goethe dort, „den herrlichen Sommer hin eine echt deutsche Idylle. Durch reife Kornfelder wandernd, erquickten sie sich am taureichen Morgen; das Lied der Lerche, der Schlag der Wachtel waren ergötzliche Töne; heiße Stunden folgten, ungeheure Gewitter brachen herein, man schloß sich nur desto mehr aneinander. ... Und so nahm ein gemeiner Tag den andern auf, und alle schienen Festtage zu sein." Goethes Freund, der hellsehende, kritische Merck, der den weichen, hingebenden Dichter so oft von träumerischen Irrwegen, aus melancholischen Zweifeln rettete, bewahrte ihn auch diesmal vor dem Sturz in den Abgrund. Er riß ihn von Wetzlar los und führte ihn auf einer Reise längs der Lahn an den Rhein. Erneute Gesellschaft, frische Anschauungen der Natur und Kunst, veränderte Beschäftigung heilten des Dichters verwundete Seele allmählich: er kam über die Krisis hinweg, in der Werther unterging. Im Hause des Geheimrats la Roche zu Ehrenbreitstein gegenüber Koblenz fesselten ihn die lieblichen Töchter, während die Leidenschaft zu Lotte noch nicht ganz verschwunden war; es war, wie Goethe selbst so schön sagt, als wenn beim Untergehn der Sonne auf der andern Seite des Himmels der Mond aufgeht und der Blick sich des Doppelglanzes beider schönen Gestirne zugleich erfreut.

An lyrischen Zeugnissen ist des Dichters Neigung zu Lotte sehr arm. Offenbar liegt der Grund erstens an dem nicht

stürmischen Aufflammen der Leidenschaft zu ihr, die sich vielmehr wie eine schöne Gewohnheit unmerklich befestigte, dann daran, daß später der Werther, dieser Roman voll lyrischer Subjektivität, alle Glut seines Herzens und seiner Liebe aufnahm. Eine schöne Herzensbeichte ist das Gedicht

An Lottchen (1, 49). Geschrieben scheint es aus der Ferne, damals, als der nächste Drang des heftigen Gefühles einer milden elegischen Betrachtung Raum gemacht, als der Dichter seinen eignen Zustand sich reflektierend gegenüberstellen und wie vom heiligen Ufer an die Stelle zurückblicken konnte, wo sein Schiff mit Sturm und Wellen gekämpft. Es ist in dem Gedicht mehr allgemeine Sentimentalität als ein bestimmter Schmerz der Liebe. Der Gegensatz des Herzens mit der Welt, dieser Kampf, den jeder Jüngling zu bestehen hat, mehr oder minder, je reicher sein Inneres ist — der junge Dichter hatte alle seine Bitterkeiten erfahren. Aus der stillen Enge der Knabenzeit fühlte er sich mit einem Mal in die weite, reiche, mannigfache Welt geworfen; tausend Strömungen ergreifen ihn, die widersprechendsten Empfindungen des Wohlgefallens und der Unlust, des Reizes und Gefallens hier, des Verdrusses dort bedrängen ihn, unruhig schwankt sein Inneres, das bunte Weltgewühl spült den Eindruck jedes Einzelnen hinweg. Da lechzt seine Seele nach Liebe und nach einem Halt in ihr; es möchte das Herz überfließen in dem Mitempfinden einer Kreatur und mit hingebendem Vertrauen alles doppelt erleben und genießen. Ach, da findet das suchende Auge alles verschlossen, und während Weh und Wonne in der jungen Seele wechseln, bleibt die lieblose Welt in ihrer eigenwilligen starren Ruhe. Da flieht der Geist in sich selbst zurück, und das Herz verschließt sich. Dieser Kampf, diese stillen Leiden der Bildung, dieses schmerzvolle Ringen nach Harmonie mit der objektiven Welt — Goethe schildert es in fast allen seinen Dichtungen, im Faust wie im Meister, im Werther wie im Tasso. Es ist derselbe Schmerz herber Enttäuschungen, den Schiller in seinem Gedicht Die Ideale ausspricht, welches gleichfalls ein unmittelbares Selbstgeständnis ist. Was aber in dem soeben besprochenen

Gedicht An den Mond in lyrischem Erguß, in unwillkürlichem Klang über die Lippen strömte, das breitet sich in unserm Gedicht mehr wie ein Gegenstand der Betrachtung in ruhiger, obgleich warmer Rede vor uns aus; daher keine Strophenform, daher die längern Zeilen und die der wehmütigen Stimmung so angemessenen Trochäen. An jenes Seelengemälde tritt nun am Eingang und am Schluß des Gedichtes die holde Gestalt Lottens, eine stille Versöhnung bringend. Sie hatte das schöne Gleichgewicht erreicht, das der zerrissene Dichter vergeblich suchte: sie übte, mitten in das reale Leben gestellt, die enge Tätigkeit ihres nächsten Berufes freudig und wußte doch die Freiheit des Ideals zu behaupten und dem Schwunge der Dichterphantasie zu folgen. So fand der Dichter an ihr, in einem verhängnisvollen Moment seiner Selbstentwicklung, ein Vorbild, eine Freundin, jenes Herz, das er suchte. Sie vermittelte ihm die Alltagswelt mit dem Ideal. Ihr Zusammenleben tritt gleich am Eingang des Gedichts in individualer Prägnanz, in einer bestimmten Szene vor unser Auge, zu der die schon angeführten Worte aus Dichtung und Wahrheit den besten Kommentar bilden. „Die beiden" am Anfang des Gedichts bezieht sich wohl auf Goethe und eine Freundin Lottes, die an dem freundlichen Herzensbund teilnahm und die auch in der letzten Zeile erwähnt wird, vielleicht dieselbe, an der nach Goethes Erzählung Merck, als er in Lottes Kreis eingeführt ward, mehr Gefallen fand als an Lotte selbst.

Ein Gedicht an Lotte ist auch **Das garstige Gesicht** (2, 158). Goethe schickte ihr sein Porträt und diese Verse als Begleitung. Sie sind im Stil des Hans Sachs gehalten, naiv, drollig, altertümlich, und gleichen den gereimten Unterschriften unter Holzschnitten, wie sie auf Jahrmärkten verkauft werden. Zum Schluß bricht das Herz selbst rührend unter der Maske hervor. Die prachtvolle Stirn, das glühende Auge, die gebieterische Nase, die zauberischen Lippen Goethes schienen nicht ihresgleichen zu haben. In demselben Sinne warnt Zimmermann (der Arzt und Schriftsteller in Hannover) in Briefen vom

Jahr 1774 und 1775 die Baronin Stein, sie möge sich vor Goethes Anblick in acht nehmen, der ihr gefährlich werden könne. „Schon beim ersten Begegnen", schreibt Zimmermann, „schleudert er Blitze aus seinen Augen, und sein übriges Gesicht gewinnt durch den Ausdruck unendlicher Güte und Freundlichkeit, die ebenso groß ist, als sein umfassendes Genie" u. s. w.

Die Freude an ländlichen Gegenständen war einer der Hauptzüge des still-heitern Kreises, den Goethe, Lotte und deren Freundin bildeten. Fest- und Feiertage auf dem Lande, Kirchweihen und Jahrmärkte, dabei unter der Dorflinde erst die ernste Versammlung der Ältesten, verdrängt von der Tanzlust der Jüngern — dies alles zählt Goethe selbst unter den Dingen auf, die sie liebten, schätzten und mit Leidenschaft aufsuchten. Ich glaube daher, daß in diese Wetzlarer Zeit einige Lieder zu setzen sind, die dem kräftig-derben Bauernleben angehören und (eben dadurch, sowie durch altertümlich-deutschen Ton) von dem innersten Mark der Nationalität erfüllt sind. Diese Dorfwahrheit atmet das Gedicht

Christel (1, 13). Es enthält den Ausdruck einer heftigen Liebe, wie sie der junge Bauerbursche in den Jahren strotzender physischer Kraft zu einer schwarzäugigen Dirne empfindet. In dieser Leidenschaft ist nichts schmelzend Sehnsüchtiges, kein Zug sentimentaler Entsagung, sondern der Drang der Überfülle, der um so heftiger ist, eine je gesundere Natur er ergreift. In höchster Naivität spiegelt sich diese Bauernliebe in jedem Worte des Liedes. Was dem Natursohne vorschwebt und ihn wie ein verzehrend Feuer ergreift, es sind die Körpervorzüge des Mädchens:

> Ist eine, die so lieben Mund,
> Liebrunde Wänglein hat? u. s. w.

und ebenso der Schluß:

> Ich denk', ich halte sie einmal
> Und büße meine Lust;
> Und endigt sich nicht meine Qual,
> Sterb' ich an ihrer Brust!

ebenso die Schilderung des Tanzes, wo's ihr taumlig und warm wird und er sie an der Brust hält; — zugleich erhebt die Liebe, die an sich poetisch ist, den derben, breitfüßigen, starkknochigen Gesellen in eine idealere Sphäre träumender Phantasie, so daß das Ganze ein rührendes echt menschliches Herzensbild wird, welches zugleich in einem leichten Liederrhythmus musikalisch sich in unser Ohr und unsre Seele schmeichelt.

In dieselbe Zeit wie Christel muß auch das Lied gehören, das die tanzenden Bauern unter der Linde singen und das in den Faust eingeschaltet ist: **Der Schäfer putzte sich zum Tanz** (13, 40). Es ist dies Lied unter den unvergleichlichen Stellen, die der Faust enthält, nicht die geringste, sondern ein Meisterstück in seiner Art. Es ist so voll und warm mitten aus der Szene gegriffen, die es schildert, daß wir den Lärm und das Geschrei vernehmen, den Taumel und Wirbel des Tanzes mitempfinden und alle Szenen, die sich dabei ereignen, die derbe, frische Kraft des Lebens, das sich dort vollzieht, miterfahren. Die schmucken, mit bunten Bändern und Festjacken sich zierenden Bauerburschen, das Drüber und Drunter des Tanzes, das Fliegen der Röcke, das Gekreisch des Fiedelbogens, das Stoßen und Drängen der Arme und Hüften — dies alles geht mit raschen, deutlich-undeutlichen Zügen wie im Wirbel des Festjubels an uns vorüber. Selbst ausgemalte Szenen weiß das kurze Lied auf seinen leichten Schwingen vor uns hin und vorbei zu tragen. So wenn die frische Dirne, die der Bursche in seiner Hast beiseite gestoßen hat, sich umdreht und ausruft: Das find' ich dumm — seid nicht so ungezogen! Oder wenn auf sein Liebesbegehren sie ausruft: Tut mir nicht so vertraut, wie mancher hat nicht sein Mädchen betrogen! und er sie dennoch beiseite schmeichelt, dorthin, wo das Geschrei von der Linde nur noch aus der Ferne erschallt. Dies alles ist auch nicht in dem Ton zusammenhängender Erzählung vorgetragen, sondern im Schwunge des Gesanges und der Freude mitfortgetragen, so daß man kaum weiß, *wer* spricht, ob der Bursche oder der Dichter des Liedes,

ob es hier gegenwärtig geschieht oder sonst geschah oder zu geschehen pflegt u. s. w. (Es wirken eben in diesem Liede alle Elemente in demselben Zug, in derselben Kraft und Richtung, die dahin geht, das Ganze und alle Teile in unsrer Anschauung und Empfindung unabweisbar festzustellen.) Auch hier verraten endlich Form und Rhythmus die Meisterhand. Wer jemals einen Bauernball mitgemacht, wird die poetische Macht, die ihn in einem kleinen Liede, wie dies, so energisch reproduziert, nicht genug bewundern können. Die Worte, die der alte Bauer gleich nach diesem Liede im Faust zu diesem redet, sind gleichfalls von hoher Wahrheit und mögen oft zu Goethe selbst, wenn er, der Vornehme, der Gelehrte, sich unter die Bauern mischte, von einem derselben ihm gesagt worden sein: Herr Doktor (so wurde Goethe genannt, am liebsten von seinen Eltern, wiewohl es zweifelhaft ist, ob der Dichter wirklich in Straßburg den Doktorhut erworben hat) —

Herr Doktor, das ist schön von Euch,
Daß Ihr uns heute nicht verschmäht
Und unter dieses Volksgedräng',
Als ein so Hochgelahrter, geht.

So sprechen die Bauern gewöhnlich ihre Bewunderung gegen den Gelehrten und Städter aus, daß er ihre Gesellschaft nicht zu dumm findet.

Vielleicht gehört auch das Lied **Rettung** (1, 16) in die Zeit, wo er sich von Lotten wieder freier fühlte und wieder inne ward, wie die Welt auch sonst noch schön und voll Liebe ist. Ein Verliebter sucht den Tod in den Wellen, wird aber von einer Mädchenstimme, die ihn vor der Tiefe warnt, ins Leben und zu neuer Liebe zurückgerufen. Dem Gedicht ist das Verdienst leichter Grazie zuzugestehen, doch ist es noch so oberflächlich tändelnd, daß es wohl in eine frühere Zeit, in die Leipziger oder die erste Straßburger Zeit fallen könnte — mit den Liedern welcher Zeit es auch den epigrammatischen Ausgang teilt.

Ich komme nun zu den Gedichten, die in Goethes Liebe zu Lili wurzeln, einer Liebe, die alle frühern zarten Ver-

hältnisse an heitrer Idealität übertrifft. Goethe stand, als er Lili kennen lernte, im sechsundzwanzigsten Jahre, also in der vollen Blüte der Jahre und der poetischen Phantasie. Die beginnende Reife des Mannes vermählte sich mit dem Ungestüm und der Leidenschaft des Jünglings. Schon gebot der Dichter über alle Schätze seines Genius und besaß den Zauberstab, sie zu heben, auszubreiten und seine Liebe mit ihnen zu verherrlichen. Schon hatte er durch Götz und Werther die Krone des Ruhmes kühn und rasch gewonnen und sich mit dem frischesten apollinischen Lorbeer geschmückt. Auch hatte er das Leben mannigfach kennen gelernt, er war viel gewandert, in den Tälern des Elsaß, in der Umgegend Frankfurts, am Unterrhein, in der Lahngegend; er hatte sich unter das Volk gemischt, mit geistreichen und gelehrten Männern verkehrt wie Herder, Merck, Gotter, Jacobi, den Stolbergen, la Roche u. s. w., er hatte mit Weltmännern, Gesandtschaftssekretären fröhlichen Umgang gepflogen: so war sein Leben innerlich gehaltreicher geworden und hatte äußerlich einen weitern Umfang gewonnen. Alles aber bezog sich bei ihm von jeher auf den Mittelpunkt der Liebe: nichts ist einflußreicher in der Geschichte seiner Bildung gewesen als die Frauenwelt, sein ganzes Wesen war von diesem Umgang getragen. Sein Herz hatte oft schon geliebt und gelitten, es war nicht jungfräulich mehr. In diesem Epos von den Abenteuern seines Herzens bildet die Liebe zu Lili die Krone aller Liebesgeschichten. Varnhagen nennt Goethes Liebe zu Lili „ein ununterbrochenes Gedicht, das den reizendsten und bedeutendsten Stoff in den schönsten Formen und Maßen mitteilt" (Vermischte Schriften, Teil 3). Eine ganz poetische Verzauberung hatte Goethes Sinn und Gemüt ergriffen. Interessant ist es auch zu sehen, wie in der Reihe der Goethischen Geliebten eine immer gesellig höher steht als die andere, wie alle Stände durchlaufen werden und jede neue Liebe den Dichter mit allen Sinnen und Gewohnheiten in eine neue Sphäre, unter ganz andre Lebensverhältnisse versetzt. Gretchen war ein Mädchen aus niederm Volke, Annchen in Leipzig war die Tochter eines Speisewirts, die beiden

Mädchen in Straßburg, zwischen denen des Dichters Herz in so anmutigem Zweifel hin und her schwankte (Lucinde, Emilie), waren Töchter eines französischen Tanzmeisters; dann das stillfreundliche Pfarrerskind in Sesenheim, von der Goethe selbst sagt, sie habe in Tracht und Art zu sein eine liebliche Mitte zwischen Landmädchen und Städterin gehalten; hierauf Lotte, deren Vater schon Amtmann ist, das heißt Jurist und Gerichtssekretär, und die einen Legationsrat heiratet; dann Lili, die in Reichtum erzogen ist, in glänzenden geselligen Zirkeln sich bewegt und alle Koketterie der feinern Welt übt, später auch mit einem Edelmann, dem Herrn von Türkheim, sich vermählt. Hier haben wir in aufsteigender Reihe alle sozialen Kreise nacheinander. Als Goethe plötzlich alle Maske des Weimarschen Hoflebens abschüttelte, alle kleinlichen Fäden zerriß, nach Italien eilte und wieder im Element reiner poetischer Anschauung und Empfindung selig sich erging, da fand sich wieder die Liebe aus dem Volk zu ihm, und Faustina und Bettine, Italienerinnen niedern Standes, begeistern ihn zu den Römischen Elegien und den Venezianischen Epigrammen — deren letzte Ausarbeitung wiederum durch das häusliche Liebesverhältnis mit Christiane Vulpius, seiner nachmaligen Frau, unterstützt wurde. So hat der Dichter nicht bloß poetisch den ganzen Wunderkreis der Liebe, in allen ihren mannigfaltigen Stimmungen und Kombinationen, durchmessen, sondern ihn auch real durchlebt, und ohnehin wäre das erste ohne das zweite in solcher Vollendung nicht möglich gewesen.

Ich kehre zu Lili zurück. Auch hier kann ich nicht alle Einzelnheiten dieses Verhältnisses wiederholen, die jeder in dem betreffenden Abschnitte von Dichtung und Wahrheit finden kann. Goethe hatte als ein poetisches Naturgenie plötzlich in Frankfurt die allgemeine Aufmerksamkeit erregt; man stellte ihn sich wie einen nordamerikanischen Wilden vor, dessen Erscheinung von allem abwich, was in der Gesellschaft sonst gewöhnlich war; jeder Zirkel gab sich Mühe, ihn für sich zu gewinnen. So ward der Dichter auch eines Abends in das reiche Handelshaus Schönemann eingeführt, wo Konzert war.

Hier begegnete er der einzigen Tochter des Hauses, Elisabeth oder Lili, mitten in einem glänzenden Kreise, unter den feinen Formen der gebildeten Gesellschaft. Lili stand in der ersten Jugendblüte, war aber schon gewohnt, Huldigungen zu empfangen und sich unter Männern zu bewegen. Sie übte auf Goethe, der nun öfter das Haus besuchte, all das liebliche Spiel, mit dem ein Mädchen den Jüngling anzuziehen weiß; mit welcher mädchenhaften Kunst zugleich die Naivität und Offenheit der Jugend sich verband. Sie ließ ihn mit halb schüchternem Vertrauen Blicke in ihr Inneres tun; er sah sie im Hauskleide, wie auf Bällen im glänzenden Schmuck, und bald war es um seine Freiheit geschehn, er mußte der Zauberin folgen, er hatte keinen andern Gedanken mehr. Dies ist die Situation, in der das schöne Lied

Neue Liebe, neues Leben (1, 45) entstand. Es ist auf Goethische Weise zugleich ein Ausdruck der neuen individuellen Lage, in der er sich befand, und die ideale Form für jede neue Liebe, wie sie in jeder Menschenbrust Gestalt gewinnt. Wie wahr wird die alles übrige verdrängende, gegen alles übrige gleichgültig machende, alle übrigen Liebhabereien und Wünsche auslöschende Macht der Liebe in den Worten geschildert:

Weg ist alles, was du liebtest,
Weg, warum du dich betrübtest,
Weg dein Fleiß und deine Ruh.

Dem Dichter selbst war es so gegangen. Dahin war mit einmal das Andenken an Sesenheim und Wetzlar, an die alten und neuen Freunde, dahin war der stille Fleiß und die Herzensruhe, womit er nach dem Gelingen seiner ersten poetischen Werke sich ganz dem dichterischen Schaffen in der Einsamkeit ergeben wollte. Der Zauber hat ihn erfaßt, vergebens sucht er sich zu ermannen, der Faden hält ihn, er kann aus Lilis Kreise nicht mehr heraus. Zum Schluß:

Die Verändrung, ach wie groß!
Liebe! Liebe! laß mich los!

Während in dem genannten Liede der gefangene Schmetterling noch zappelt und sich sträubt, ist in demjenigen mit der Überschrift **An Belinden** (1, 46) schon die ganze Weichheit und Wehmut des von der Liebe volldurchzogenen, hingeschmolzenen Gemütes. Auch der trochäische Rhythmus und die Wahl der Satzform und der Worte entspricht diesem herzinnigen Charakter des Liedes. Den deutlichsten Kommentar dazu gibt Dichtung und Wahrheit, wie umgekehrt wieder die etwas bleichere Darstellung des nach 40 Jahren aus der Erinnerung schreibenden alternden Dichters durch diese Lieder voll glühender Wirklichkeit ihre Korrektur erhält. Der Dichter klagt, daß Lili ihn, den Dichter, in die glänzenden Kreise einer oft leeren und unerträglichen Geselligkeit bannt; aber wo *sie* ist, ist jetzt für ihn Frühling und Liebe und Güte und Natur. Die schönste Seelenmusik enthalten wieder die drei ersten Strophen: sie singen und klingen von der Heimlichkeit eines Dichters; in einsamem Zimmer von den Schauern des Mondlichts umflossen, sinkt er in goldne dämmernde Träume, und tief in der Brust fühlt er das liebe Bild des Mädchens. Aus jenen Dichterphantasien reißt ihn Amor unter die Kerzen und Lichter langweiliger Spieltische. Alles dies ist mitten aus den Erlebnissen *jedes* fühlenden Herzens genommen; und auch hier finden wir den lieben mitempfindenden Freund, der Leid und Lust unseres Gemütes genau kennt und in unbegreiflicher Wahrheit ausspricht.

Goethes Liebe zu Lili herrschte in voller Macht, er war ihr Verlobter sogar, als die beiden Brüder Stolberg in Frankfurt eintrafen und den Dichter zu einer Schweizerreise aufforderten. Goethe ergriff diesen Vorschlag mit Freuden: er wollte den Versuch machen, ob es ihm möglich sei, ohne Lili zu leben. Außerdem trieb ihn in Frankfurt eine peinliche Liebesunruhe umher, die ihn ohnehin zu keinem ernsten Geschäft kommen ließ. Er trennte sich von Lili ohne Abschied, aber nicht ohne Andeutung; sie war ihm, wie er sagt, so ins Herz gewachsen, daß er sich gar nicht von ihr zu entfernen glaubte. Unterwegs trennte er sich von seinen Genossen und schlug einen

Seitenweg nach Emmendingen ein, wo seine Schwester an den Oberamtmann Schlosser verheiratet war. Kornelia hatte immer großen Einfluß auf ihn geübt; unter ihren Augen hatte er zum Beispiel den Götz von Berlichingen ausgearbeitet. Jetzt setzte sie alle Überredungskunst daran, ihn von Lili abzubringen; sie stellte ihm das Unpassende einer Ehe mit ihr vor, da Goethes schlichtbürgerliches, einsam-altväterisches Haus doch unmöglich die reiche, modern gebildete, glänzende Lili als neues Glied in sich aufnehmen könne. Goethe ließ sich durch ihre Gründe überzeugen, ohne ihr etwas Bestimmtes zu versprechen. Im Herzen trug er ein rätselhaftes Gefühl, woran die Leidenschaft sich fortnährte, wenn auch der Verstand eine Trennung gebot; „denn“, setzt Goethe selbst hinzu, „Amor, das Kind, hält sich noch hartnäckig fest am Kleide der Hoffnung, eben als sie schon starken Schrittes sich zu entfernen den Anlauf nimmt“. So reiste er im dumpfen Zweifel weiter nach der Schweiz.

Das Gedicht **Auf dem See** (1, 50) entstand bei einer Fahrt auf dem Züricher See, über den der Dichter an einem heitern, strahlenden Morgen mit seinem Landsmann Passavant schiffte. Es ist auch dies Gedicht ein von der ganzen Macht der Wirklichkeit und des Momentes imprägniertes Natur- und Herzensbild, eine Improvisation, worin der verfliegende Duft der Dinge glücklich aufgefangen und in ewiger Frische bewahrt ist. Schon das „Und“, mit dem das Gedicht beginnt, charakterisiert es als einen in einer Reihe vorausgehender und nachfolgender Empfindungen wie durch Zufall in Worte gefaßten Augenblick. Die kräftige Luft und die Heiterkeit des Morgens hat die Seele des von tausend widersprechenden Sorgen bekümmerten Dichters belebt; er saugt aus der vollen Umgebung der freien Natur frische Nahrung und neues Blut. Dem Lauf des leichten Schiffes begegnen Berge wolkig, himmelan — aber indem er den Blick zu jenen ätherischen Höhen richtet, überfällt den Liebenden wieder der goldne Traum an die ferne Geliebte, und es sinkt sein Auge nieder. Er sucht jene Phantasie zu verscheuchen durch die herrliche Gegenwart, die ihn umgibt: Hier auch, ruft er, ist Lieb' und Leben. Nun folgt

wieder in kurzen herrlichen Bildern ein Gemälde des Sees, seiner Sterne und Nebel, seiner Buchten und reich bebauten Ufer — worauf das Gedicht verstummt. Wie von selbst ändert sich nach der Stimmung auch der Rhythmus; auf den frischen jambischen Schritt des Liedes in den ersten acht Zeilen folgt ein langsam gedehnter Gang, der die Sehnsucht nach der Geliebten malt; dann ein kurzes, halb trochäisches halb daktylisches Versmaß, in dem sich sowohl der zweifelhafte Zustand des Innern als die Wellenbewegung des fortrudernden Kahns ausdrucksvoll verrät.

Als die Wanderer später einen Berg erstiegen, von wo sich eine entzückende Aussicht auf den Züricher See öffnete, schrieb Goethe in ähnlicher Stimmung das kleine Gedicht **Vom Berge** (1, 51) in sein Album. Wenn die Liebe des Dichters Blick nicht umwölkte, wie selig gäbe er sich dieser schönen Natur hin; und dennoch — was ist alles Glück, das er empfinden könnte, ohne die Liebe? wie schal, wie leer! Die ungesuchte Alliteration der ersten Zeile erhöht die innige Herzlichkeit des Ausdrucks.

Beim Abschied aus Frankfurt hatte Goethes Vater dem Sohn dringend empfohlen, aus der Schweiz weiter nach Italien zu gehen, wo er selbst einst gewesen war und von welchem Lande noch jetzt Prospekte den Vorsaal des Hauses schmückten. Lili sollte die Schuld tragen, wenn der Dichter die Reise in den Süden unterließ, die in spätern Jahren, nach viel in Weimar vertobter und vertändelter Zeit, so einflußreich für sein inneres Schicksal werden sollte. Goethe und sein Freund Passavant waren im Juli 1775 auf dem Gotthard angekommen und hatten die Nacht in dem sogenannten Hospiz zugebracht. Frühmorgens stand Goethe auf und trat unter freien Himmel; er befand sich in engen, von hohen Gebirgskuppen umschlossenen Räumen. An dem Fußpfad, der nach Italien hinunterging, ließ er sich nieder, um zu zeichnen. Da trat sein Gefährte zu ihm, entwarf ein verführerisches Bild von den Herrlichkeiten der südlichen Gegend, die unter ihnen dalag, und forderte den Dichter dringend auf, mit ihm nach

Italien hinabzusteigen. Goethe schwankte; er bat seinen Freund, alles zum Abschied fertig zu machen, dann sei es noch Zeit zum Entschluß. Der Dichter blieb allein an der Stelle, am Scheidewege zweier Welten, unentschieden. Da fühlte er an seinem Halse ein goldenes Herzchen, das er in schönster Stunde von Lili erhalten hatte; es hing noch an demselben Bändchen, an welchem sie es ihm umgeknüpft hatte, lieberwärmt da. Dies entschied: er stand schnell auf und richtete die Schritte nach Norden, nach Deutschland, auf demselben Pfad, auf dem er gekommen. Bei dieser Gelegenheit entstand das Gedicht

An ein goldenes Herz, das er am Halse trug (1, 63). Es ist von rührender Liebesinnigkeit durchdrungen, in welche sich die mildgestimmte Ahnung der ewigen Trennung mischt. Der Dichter flieht vor ihr, durch ferne Täler und fremde Gebirge folgt ihm das Band, an dem sie ihn hält. Und sollte er sich losmachen, losmachen müssen, die alte heitre Unbefangenheit kann er nie wieder erreichen, dem Vogel gleich, der sich von dem Faden losreißt und dennoch ein Stück desselben am Fuße nachschleppt:

Er ist der alte freigeborne Vogel nicht,
Er hat schon jemand angehört.

Dieses Bild, mit dem das Gedicht schließt, ist ebenso einfach und kindlich, als es den Zustand des Liebenden, der, von der Seelengefangenschaft sich loswindend, wieder in die übrige Welt zu treten sucht, wahr ausdrückt. Ein bestimmter Rhythmus herrscht in dem Gedicht nicht vor, obgleich es in Reimen klingt: dennoch malt es den zwiefachen Herzenszustand, der zwischen leidenschaftlichem Zug zu der Geliebten und der elegischen, durch die Lostrennung von ihr erregten Wehmut in der Mitte liegt. Ganz Goethisch ist die elliptische Interjektion: „Flieh' ich, Lili, vor dir! Muß noch an deinem Bande" u. s. w. (soll heißen: Da flieh' ich, Lili, zwar von dir, muß aber dennoch u. s. w.).

Was übrigens jene Umkehr auf dem Gipfel des St. Gotthard betrifft, so mag Lilis Bild gewiß viel zur Entsagung auf Italien beigetragen haben. Dennoch aber muß man ge-

stehen, daß gleichsam der Augenblick für Goethe noch nicht gekommen war, Italien zu sehen. Noch war er nicht bis zu demjenigen Punkt der Reife, der innern Abklärung gelangt, wo die Anschauung Italiens ein notwendig gefordertes Komplement zu allem übrigen war. Er war noch zu jung, noch zu sehr im gärenden Drang, in der Periode gewaltigen Schaffens und produktiver Gärung. Die größten Stoffe gingen gleichzeitig in ihm auf: er konnte gestaltend nicht so viel bewältigen, als sein Geist unerschöpflich erzeugte. Prometheus, Faust, Der ewige Jude, Mahomet, Götz von Berlichingen — alles das beschäftigte ihn zugleich: Themen von unendlichem Tiefsinn, von denen jedes ein ganzes Menschenleben ausfüllen könnte. Götz kam im Fluge, in einigen Wochen zu stande, Faust baute sich unvollendet auf, wie ein gotischer Dom, bei dem auch die fertig gewordenen Teile schon Staunen erregen; vom Ewigen Juden und Mahomet und Prometheus sind nur Fragmente von gigantischer Konzeption übrig. Mitten in diesem Zeugungssturm war er für Italien noch nicht fertig genug. Dazu kommt, daß er damals ganz in dem deutschen Volkshumor, in naiver reformatorischer Denk- und Redeweise, in den Formen des Hans Sachs und Luthers sich bewegte: seine geistige Welt lag am Rhein und Main. Erst in Weimar ging jene Metamorphose allmählich in ihm vor, die ihm den deutschen Himmel, die nordische Unförmlichkeit zuletzt unerträglich machte — so daß er sich entfernen mußte und erst am Gardasee wieder aufatmete. Auch hier können wir also den wunderbar zutreffenden Lebens- und Bildungsinstinkt Goethes bewundern, der ihn in seiner Entwicklung so sicher leitete und ihn an der Schwelle eines blühenden Paradieses umkehren ließ, in einem Moment, wo er die unreife Frucht noch nicht brechen durfte. Goethe deutet dies alles selbst an, wenn er in Dichtung und Wahrheit, von jenem innern Kampf auf dem St. Gotthard sprechend, äußert: „Die Lombardei und Italien lag als ein ganz Fremdes vor mir, Deutschland als ein Bekanntes, Liebwertes, voller freundlichen einheimischen Aussichten.“

So kam denn der Dichter wieder in die Heimat zurück, nach Frankfurt, an den Main. Dieselben Hände, die auf Goethes Seite zum Behuf der Trennung geschäftig gewesen waren, hatten unterdes auch bei Lili das gleiche ausgeführt. Auch sie hatte sich überzeugen lassen, daß eine Lösung des zu unbedacht geknüpften Bandes notwendig sei. Beide sahen sich zwar in herkömmlicher Art öfters in Gesellschaft, vermieden aber sich allein zu treffen. Es war ein zarter schonender Zustand zwischen ihnen, wie Goethe selbst erzählt. Dieselben Orte, dieselben Personen, mit allem Bisherigen vertraut, knüpften die gewaltsam zerrissene Liebe immer wieder. Die vergangenen Tage schienen sich auf Augenblicke wiederherzustellen, verschwanden aber bald wieder wie wetterleuchtende Gespenster. Goethe vergleicht diese unglücklichen Tage, deren Erinnerung noch nach vierzig Jahren für ihn mit unerträglicher Qual verbunden war, mit dem Zusammensein der glücklich-unglücklichen Abgeschiedenen im Hades. Vertraute hinterbrachten ihm, Lili habe geäußert, sie sei bereit, alle ihre jetzigen Verhältnisse aufzugeben, um mit dem Geliebten, wenn es sein müsse, nach Amerika zu gehen. Da blickte der Dichter wieder auf sein schönes väterliches Haus, nur wenig Schritte von dem Hause Lilis entfernt, und es schien ihm ein sicherer warmer heimischer Besitz gegen die unbekannte Entfernung jenseits des Meeres. Aber neue Hoffnungen und Träume traten hervor, wenn er ihr wieder gegenüberstand, und unglückselige Ungewißheiten bewegten sich in ihm. Die Schwester, die ihm mündlich die Lage der Dinge schon mit so großer Gewalt der Überredung auseinandergesetzt hatte, verbot ihm in ihren Briefen mit immer bestimmterem und kräftigerem Tone, der Liebesschwäche nachzuhängen. Sich selbst in unseligem Zwiespalt befangen fühlend, sah er in der Schwester eine Kraft, eine Energie, die ihm imponierte. Auch seine übrige Umgebung war gegen die Verbindung mit Lili gestimmt; der pedantische, etwas beschränkte Vater äußerte gegen die Mutter sein Mißfallen an der Staatsdame, wie er Lili nannte. Eine Menge lyrischer Erzeugnisse schilderten die frühere glückliche und die

damalige trostlose Lage des Dichters, sind aber unglücklicherweise nicht erhalten worden. „Eine fortwährende Aufregung in glücklicher Liebeszeit, gesteigert durch eintretende Sorge, gab Anlaß zu Liedern, die durchaus nichts Überspanntes, sondern immer das Gefühl des Augenblicks aussprachen. Von geselligen Festliedern bis zur kleinsten Geschenksgabe, alles war lebendig, mitgefühlt von einer gebildeten Gesellschaft; erst froh, dann schmerzlich, und zuletzt kein Gipfel des Glücks, kein Abgrund des Wehes, dem nicht ein Laut wäre gewidmet gewesen."

In die Zeit, wo die Liebe zwischen Lili und dem Dichter schon aufgelöst war, nach seiner Rückkehr von der Schweizerreise, setzt Goethe selbst, wie ich schon am Schlusse der vorigen Vorlesung sagte, das Gedicht **Lilis Park** (2, 66), obgleich man wohl zweifeln mag, ob den Dichter sein Gedächtnis nicht täuschte und ob es nicht vielmehr in die Zeit vor der Schweizerreise zu setzen ist. Denn die zu Grunde liegende Stimmung ist nicht die gequälte des liebenden, mit sich selbst zerfallenen Herzens, nicht die zart empfindliche, sondern das Gedicht bewegt sich in humoristischer Heiterkeit, in allem genialen Sprachübermut der Drangperiode: Lilis Zauberkraft über ihn, den ungeleckten Bären, wird mit halb ärgerlicher, halb komischer Selbstverspottung dargestellt. Die Veranlassung zu dem Gedicht erzählt Goethe selbst. Es war die Meßzeit herangekommen, die Fremden strömten zusammen, und Lilis alte und neue Verehrer sammelten sich um sie. Es waren alte Herren mit Onkelsmanieren, die ihre Hände nicht im Zaum hielten und sogar einen Kuß verlangten, dem die Wange nicht versagt wurde; junge Herren, die, ohne zudringlich zu sein, doch als Wohlbekannte erschienen; die mittlern mit einem gewissen verbindlichen Anstand, wie solche, die sich beliebt machen und allenfalls mit höheren Ansprüchen hervortreten möchten. Es waren schöne Männer darunter, und Lili wußte allen anständig zu genügen. Mitten unter dem Zudrang und der Bewegung indes versäumte sie den Freund nicht, und wenn sie sich zu ihm wendete, äußerte sie das Zarteste, was der beiderseitigen Lage völlig geeignet

schien. Den Kreis nun von Anbetern und Liebhabern stellt das Gedicht als eine Menagerie verwünschter Tiere vor, die die allmächtige Zauberin zu ihrem eigenen Scherz und Spiel um sich gebannt hat. Es sind verwandelte Prinzen, die nun den Hof der schönen Fee bilden und in unauslöschlicher Liebesqual von ihr nicht lassen können. Sie drängen sich in buntem Gewühl aus allen Büschen zu ihren Füßen und haschen nach dem Futter, das sie ihnen streut. Wirklich ist der Ton ihres Mundes so zauberhaft, daß er Jupiters Adler und die Tauben der Venus herabzöge. Auch Goethe, den Bären, hat sie aus der Nacht des Waldes hervorgelockt und ihn gezähmt; an einem Seidenfaden hält sie ihn: wie schön, wie gut schien sie zu sein — er hätte sein Blut gegeben, ihre Blumen zu begießen. Vergebens strebt er nach der Freiheit; vergebens kocht der Geist der Wildheit in ihm und schnaubt aus der Nase; immer wieder versagt die Kraft, und der Zauber hält ihn gefangen. Indem er so sich vergebens abarbeitet und alles in dem künstlichen Park niedertritt —

Auf einmal! ach, es dringt
Ein seliges Gefühl durch alle meine Glieder:
Sie ist's, die dort in ihrer Laube singt!
Ich höre die liebe, liebe Stimme wieder,
Die ganze Luft ist warm, ist blütevoll.
Ach! singt sie wohl, daß ich sie hören soll?
Ich dringe zu, tret' alle Sträuche nieder,
Die Büsche fliehn, die Bäume weichen mir,
Und so — zu ihren Füßen liegt das Tier.

Und wie beglückt ist das zottige Ungetüm dann, wenn sie ihm mit dem Füßchen über den Rücken streicht; er küßt ihre Schuh', hebt sich ganz sachte und schwingt sich verstohlen leise an ihr Knie, und am günstigen Tag läßt sie's geschehn. Dann mit süßem Spotte, wie ein Menageriewärter, läßt sie ihn tanzen und die Pfote geben, und will er sich was herausnehmen, hält sie ihn kurz wie zuvor. Mitunter streicht sie auch von ihrem Balsamfeuer ein Tröpfchen um die lechzenden Lippen und flieht dann wieder und überläßt ihn sich selbst. Er sucht sie, schaudert, flieht wieder —

So läßt sie den zerstörten Armen gehn,
Ist seiner Lust, ist seinen Schmerzen still;
Ha! manchmal läßt sie mir die Tür halb offen stehn,
Seitblickt mich spottend an, ob ich nicht fliehen will.

Zuletzt ruft der Gefangne noch die Götter an, ob sie ihn aus dem Zauberwerk befreien wollen, und halb verzweifelnd und ärgerlich droht er:

Ich fühl's! ich schwör's! Noch hab' ich Kraft.

Das Ganze ist äußerst anmutig und an einzelnen Stellen höchst malerisch. Alle äußern Mittel der Diktion, wie Reim, Onomatopöien u. s. w., wirken zusammen, das Bild des gefangenen und von der Zauberin geneckten Bären zu beleben. Die Stelle: „Kehr' ich mich um — Und brumm'" erinnert durch solche malerische Anschaulichkeit an den Handschuh von Schiller. Ton und Ausdruck des Ganzen sind der drolligen Volksmanier des Hans Sachs verwandt, nur daß eine zarte Grazie überall adelnd zu Grunde liegt und im einzelnen wieder die Goethische leise Seelenmelodik unter der derb gedrängten Schilderung hervorbricht. Es ist dies Gedicht ganz in eine Reihe zu stellen mit den übrigen kleinen parodischen Produktionen Goethes in dieser Zeit, zum Beispiel: Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern, Pater Brey, Satyros, Hanswursts Hochzeit u. s. w., wo gleichfalls im Knittelverston der Volksbühne satirisch-humoristische Masken sich bewegen. Auch in diesem Gedicht bildet der Gegensatz der glänzend vornehmen Welt Lilis zu dem ungebändigten Dichter- und Naturdrange Goethes das Grundthema; auch hier kehrt die Vorstellung einer Verzauberung wieder, welches überhaupt die Form war, unter der dem Dichter der Eindruck Lilis auf ihn erschien. Die leichte graziöse Koketterie, die in Lilis Benehmen gelegen haben muß, spricht gleichfalls aus den Bildern des vorliegenden Gedichtes; man könnte sogar aus dieser Darstellung argwöhnen, als wenn sie seinen Ruhm, seine Talente nur zur Verschönerung ihrer Zirkel und zu ihrer eigenen Verherrlichung benutzte. Die Freundlichkeit Lilis, mit der sie eines jeden Huldigungen an-

nimmt, erscheint unter dem Bilde eines Futterkörbchens, aus dem sie Brot austeilt. Das Fläschchen mit Balsamfeuer, dem kein Honig der Erde gleicht und von dem sie ihm mitunter etwas um die Lippen streicht, ist offenbar ein Kuß, den sie ihm hin und wieder erlaubt — und auch diese Stelle spricht dafür, daß das Gedicht wohl eher in die erste Zeit ihrer Liebe gehört als in diese letzte. Im übrigen kann auch dies Gedicht, wie alle die aus derselben Zeit, zum Studium kühner, genialischer und doch echt deutscher Sprache dienen, zum Beispiel wenn es heißt: „Ein Zauber bleit mich nieder", oder „sie seitblickt mich an" u. s. w. Alle Freiheiten und sprichwörtlichen Redensarten der populären Sprache sind in Anwendung gebracht, zum Beispiel: „als meiner Lili ihre", „Wie ihn alle sieben Sinnen jücken" u. s. w.

Den ganzen tiefen Gram des Liebenden, der entsagen muß, die ganze „Anmut des Unglücks", wie Goethe sich in Dichtung und Wahrheit ausdrückt, spricht ein Lied aus, das in dem Singspiel Erwin und Elmire vorkommt. Die beiden Stücke Erwin und Elmire und Claudine von Villa Bella gehören nämlich in die Zeit der Liebe zu Lili, und diese klingt in den dort eingewebten Liedern überall durch. Das Lied, das ich hier meine, ist das, welches mit den Worten beginnt: **Ihr verblühet, süße Rosen** 2c. (8, 170. 11, 17), und Goethe bezieht es in Dichtung und Wahrheit ausdrücklich auf seinen eigenen Gemütszustand nach dem Verlust Lilis. In dem Singspiele singt es Erwin im Garten vor einem Rosenstocke, dessen Blumen schon welken. Das Lied gehört zu den zartesten Stimmen der Goethischen Muse. Einfacher und inniger kann ein verwundetes Gemüt seine Klage nicht ausströmen.

Um die Qual des Herzens abzuwenden, dazu diente in dieser Zeit auch der Egmont, zu dessen Ausarbeitung ihn der Vater drängte. Der Sohn hatte ihm so lebhaft von dem Plane vorerzählt, daß der Vater, der überhaupt in seiner beschränkten Art etwas mechanische Ansichten von der Poesie hatte, ihn Tag und Nacht mit dem Stücke plagte: er glaubte, das poetische Produzieren sei so leicht, als das fertige Produkt

den Schein der Leichtigkeit hat. Wir werden nun nicht Unrecht haben, wenn wir vermuten, das berühmte Lied, das Klärchen von Lust und Leid der Liebe singt: **Freudvoll und leidvoll** 2c. (11, 285), sei gleichfalls auf dem Boden der Liebe zu Lili erwachsen, und ich erwähne drum dasselbe an dieser Stelle. In wenigen kurzen und doch vollschwellenden Tönen singt hier die Seele das Schmerzenslied der Liebe; in tiefer Bewegung nur eines kurzen fragmentarischen Ausdrucks fähig, bis sie am Schluß alles in einen jubelnden zusammenhängenden Satz zusammenfaßt: „Glücklich allein ist die Seele, die liebt." Die unendliche Gewalt der Liebe, die die Menschenseele ergreift und umstürzt und durch alle Tiefen und Höhen trägt, das gedankenvolle Versunkensein des Liebenden mitten unter der Alltäglichkeit des Lebens, dann die ruhelose Spannung, die in der Qual der inneren Störung nach diesem und nach jenem greift — eben das Langen und Bangen — alle diese Zustände und Stimmungen sind doch das einzige Glück, während alles übrige Treiben der Menschen leer und gleichgültig ist.

In die Zeit der Liebe zu Lili möchte ich am liebsten das herrliche Lied **Rastlose Liebe** (1, 54) setzen, welches 1789 zuerst gedruckt wurde. Viehoff rechnet es unter die Nachklänge der Liebe zu Friederike, weil er den ganzen Geist desselben verkannte. Auch in diesem Liede ist mit merkwürdiger Wahrheit eine eigentümliche Stimmung dem Moment abgewonnen, die mitten in einer glücklichen, nicht in einer unglücklichen Liebe das Gemüt überfällt. In der seligen Wonne des Liebesgenusses, mitten unter aller süßen Befriedigung erwacht eine eigentümliche Sehnsucht nach Schmerz und Leid, eine Sehnsucht nach Kampf:

Alle das Neigen
Von Herzen zu Herzen,
Ach wie so eigen
Schaffet das Schmerzen! ...
Lieber durch Leiden
Möcht' ich mich schlagen,
Als so viel Freuden
Des Lebens ertragen.

So stürmt der Liebende im Vollgefühl der Kraft und Sättigung den Elementen entgegen und kühlt sich in rastlosem Schritt an Sturm und Schnee und den Nebeln des Berges die von Freuden ermattete Brust:

Dem Schnee, dem Regen,
Dem Wind entgegen,
Im Dampf der Klüfte,
Durch Nebeldüfte,
Immer zu! Immer zu!
Ohne Rast und Ruh!

Soll er sich aber den Armen der Liebe entreißen? tief in die Wälder fliehen? Auch das mag er nicht, auch jene Flucht ist vergebens, wie alles. So faßt er alles, was er empfindet, zum Schluß wieder in einen Huldigungsruf an die allbeherrschende Liebe zusammen:

Krone des Lebens,
Glück ohne Ruh,
Liebe, bist du!

So sind auch in diesem Liede alle jene süßen Irrungen der Seele, die widersprechenden Gefühle, die geheimnisvollen Verwickelungen des Empfindungslebens auf unbegreiflich zarte und wahre Weise von dem Dichter in Worte gefaßt. Auch die Form dieses Liedes ist von der schmeichelndsten Melodik: der Rhythmus wechselt, er schmiegt sich absichtslos dem Inhalt an, unzertrennlich von ihm, wie Leib und Seele. Mit steigender rascher Bewegung beginnt das Gedicht, analog dem Fortstürmen des Dichters durch die freie Natur. Dann kommt eine sinkende, doch immer noch daktylisch erregte Bewegung: „Lieber durch Leiden" u. s. w. Alles aber in der Wellenbewegung süßen Wohllautes.

Eine Stimmung ganz andrer Art herrscht in dem Liede, das Erwin singt: **Ha! sie liebt mich, sie liebt mich!** (8, 186. 11, 27). Es ist der Jubel und Taumel des Liebenden in dem Augenblick, wo er der Gegenliebe gewiß geworden ist, der freudige Schreck, in welchem die ganze Welt zu vergehen scheint, die plötzliche unendliche Wonne, die das Herz nicht zu fassen ver-

mag — alles dies hervorbrechend in kurzen Ausrufen, mit leidenschaftlich bewegtem Rhythmus — mit dem viermal wiederkehrenden Refrain: „Sie liebt mich!“ Der Glückliche sagt sich die selige Gewißheit eben selbst vor, um sich gleichsam in ihr zu befestigen, er ruft sie nach allen Seiten der Welt zu, um sie gleichsam aus dem Schlaf der Gleichgültigkeit aufzuwecken. Vielleicht entstand das Lied an dem Tage der Bekanntschaft mit Lili, wo Goethe zum erstenmal auch auf ihrer Seite Neigung entdeckt hatte.

In welche Zeit das Gedicht **Im Sommer** (1, 319) gehört, läßt sich mit Präzision nicht angeben. Gedruckt wurde es schon 1776, aber es paßt weder auf Lili noch auf Lotte noch auf Friederike. Natur und Liebe spielen auch in diesem Liede in- und durcheinander. Der Dichter tritt im Sommer ins Freie: Licht und Erquickung strömen ihm entgegen; sein Herz jauchzt, aber dennoch: in Liebchens dunkler Kammer, in den niedern Räumen, wo die Sonne nicht hinkommt, dort war mehr Seligkeit, als alle Herrlichkeiten der Welt weit und breit gewähren können. Meisterhaft ist wieder die metrische und sprachliche Form dieses sonst unbedeutenden Gedichts: die Reime sind vollklingend, die Wendungen kurz und doch ungezwungen und bezeichnend.

Das kleine Gedicht **Blumengruß** (1, 51) atmet kindliche Herzlichkeit und rührende Einfalt. Vergleicht man es mit den Myriaden galanter Gedichte, die in der Welt bei Übersendung eines Blumenstocks oder dergleichen als Begleitschreiben gedichtet worden sind, so erkennt man recht deutlich den Unterschied echter Herzenssprache und poetischer Wahrheit von dem falschen Phrasengolde und der gespreizten Empfindsamkeit.

Wie endlich die Liebe zu Lili schloß, das lese man in Dichtung und Wahrheit nach. Der Herzog von Weimar entführte Goethe aus Frankfurt am Ende des Jahres 1775, und in der neuen Luft und Welt, die ihn dort umgab, fand er Vergessenheit und sein Herz Heilung. Interessant ist zu lesen, wie es ihm noch in den letzten Tagen in Frankfurt erging; wie die Einladung des weimarischen Hofes wieder vergessen

schien, der Dichter Tag und Nacht auf sein Zimmer beschränkt blieb und im Versteck lebte, wie er einst an einem dunkeln Abend an Lilis Fenster schlich, sie sein eignes Lied „Warum ziehst du mich unwiderstehlich" singen hörte, drauf durch die Vorhänge ihr Schatten vor ihm vorüberschwebte, ihm das Herz fast zerging und es ihn allmächtig in das wohlbekannte Haus zu der Geliebten zog, so daß nur die Scham ihn abhielt; ferner, wie er sich auf des Vaters Drängen entschloß, da der weimarische Abgesandte immer nicht kam, nach Italien abzureisen, und unterwegs ihn der Bote ereilte und zur Umkehr vermochte. Mit der Übersiedlung nach Weimar bricht Dichtung und Wahrheit ab; während uns dieser Führer auf diese Weise verläßt, entgehen uns vielfache persönliche Beziehungen zur Erklärung der Gedichte; freilich tut sich allmählich eine andre Quelle auf, nämlich die Goethischen Briefsammlungen.

In den ersten Jahren seines Aufenthalts in Weimar finden wir den Dichter mit gewaltigem Kraftgefühl und wilder Jugendlust der Dinge sich bemächtigen, die sich um ihn drängten. Er schifft sich, wie er selbst an Lavater schreibt, auf der vollen Woge des Lebens ein und greift, wie Faust, nach der Wirklichkeit in Genuß und Tat. In diesem Drang des realen Lebens, in diesem Taumel des Schaffens, in der äußern Welt, in der neuen Freundschaft mit dem jungen Herzog, in dem neuen Beruf eines Staatsmanns, hatte die Liebe gleichsam keinen Raum in ihm, und ihre leise Stimme verhallte in dem Sturm der laut lärmenden Geschäfte und Vergnügungen. Mitten unter diesem wilden Treiben freilich bildete sich im geheimen der Kern seiner Persönlichkeit zu immer gediegenerer Gestalt. „Mein inneres Schicksal", schreibt er an Lavater, „ist den Menschen ganz verborgen." In Augenblicken der Sammlung, wo er sich dem Wirbel des genialen Taumels vorübergehend entzogen hatte, wuchsen im stillen neue große poetische Werke: Wilhelm Meister, Iphigenie, Tasso; die produzierende Kraft war nicht vermindert, aber sie bewegte sich mit immer größerer Weisheit in edler Selbstbeschränkung: es bildete sich der Mann. Nachdem er so allmählich über die

mannigfach einwirkende, hin- und herschleudernde, mit tausend Einflüssen auf ihn drängende Außenwelt Herr geworden, die innere Welt in immer lichterer Klarheit sich in ihm geltend machte und ausbreitete, jetzt trat auch wieder die Liebe hervor, um sein ganzes Wesen reifend, mildernd, beglückend zu durchdringen und der Umwandlung das letzte Siegel aufzudrücken.

Es war Lida. Die Gedichte an sie fallen ungefähr in das Jahr 1781. Wer jene Lida eigentlich gewesen, läßt sich noch nicht sagen. Sie gehörte der höchsten Region an, so viel ist gewiß. Goethe selbst hat den Schleier, der auf dieser Liebe ruht, nicht zu lüften gewagt. Der Charakter aller durch sie veranlaßten Poesien ist der eines geheimen Glückes, eines verstohlenen Genusses: der Dichter bricht die Frucht aus dem Königsgarten selbst, in den er geschlichen ist. Goethe selbst legt den Lidagedichten größere Zartheit bei als seinen übrigen erotischen Dichtungen, und auch hierin liegt eine Andeutung, daß die Geliebte auf einer Lebenshöhe stand, wo nur die Grazie edler Sitte sie umgab. Die Atmosphäre dieser Gedichte ist diejenige, die über „Tasso" ausgebreitet liegt: dieselbe Feinheit der Empfindungen und Wendungen, dieselbe Delikatesse der Form, derselbe gedämpfte Widerschein eines innerlich glühenden Feuers. Süße Heimlichkeit der Liebe spricht aus allem. Zuerst begegnet uns sogleich das

An Lida (2, 80) überschriebene Gedicht. Es ist in der freien rhythmischen Form geschrieben, von welcher später die Rede sein wird, reimlos, rhapsodisch hingeworfen. Das Gefühl, das es ausspricht, ist das des Liebenden, der mitten in dem Treiben der Welt, umdrängt von mannigfachen Gestalten, in Anspruch genommen durch tausend wechselnde Zerstreuungen und Obliegenheiten, dennoch das eine Bild der Geliebten immer mit sich trägt und es aus allen Dingen erschaut. Der Gedanke an sie ist wie ein heiliges Asyl in den leeren Nichtigkeiten des Lebens. Die Gegenwart wird ihm zum Traum, zum dämmernden Wolkenflor, hinter dem die Gestalt der Geliebten, wie ein Ideal, treu und freundlich leuchtet. So schimmern

die ewigen Sterne des Himmels, heilig und unwandelbar, hinter den flüchtig-beweglichen Strahlen des Nordlichts. — Auch hier Naturbild und Seele in unauflöslicher Vereinigung; das Ganze in seiner menschlichen Wahrheit durch den Adel der Form und der Vorstellungen gebunden.

Gleich schön ist das in der Gedichtsammlung gleich daneben stehende und offenbar auch dem Lidakreise angehörende Gedicht

Nachtgedanken (2, 79). In wohlklingenden fünffüßigen Trochäen, also gleichfalls nicht zum Singen bestimmt, obgleich es unter den Liedern steht, ist dies Gedicht ganz in der Weise antiker Erotik gedacht. Es ist darum mehr eine Elegie im antiken Sinne als ein sentimental-subjektives Liebeslied, wie etwa „Freudvoll und leidvoll". Der Dichter bedauert die Sterne, die kalt und unbelohnt droben die Reise vollführen, während er im Arm der Geliebten der Nacht und der Sterne vergessen darf. Das Gefühl dieses Gegensatzes der festen Naturordnung draußen, die sich unfühlend und streng vollzieht, mit dem Liebesglück in nächster Nähe ist von höchster menschlicher Wahrheit. Damit tritt in lieblichen Kontrast die Fremdheit der antiken Wendungen, die uns wiederum so vertraut sind; so, wenn die Sterne angeredet werden:

> Die ihr schön seid und so herrlich scheinet,
> Dem bedrängten Schiffer gerne leuchtet,
> Unbelohnt von Göttern und von Menschen: . . .
> Unaufhaltsam führen ew'ge Stunden
> Eure Reihen durch den weiten Himmel.

In dem Gedicht **Nähe** (2, 80), das in der Reihe gleich folgt, drückt sich das Gefühl süßer Heimlichkeit am deutlichsten aus. Mitten in der Gesellschaft ist sie ihm fremd, und das schlägt ihn nieder. Aber wenn alles still und finster um sie ist, erkennt er sie an ihren Küssen wieder.

Der Becher (2, 78). Ganz antik in Form und Vorstellung, ist dies Gedicht doch wieder von der gegenwärtigsten Seligkeit des Momentes erfüllt. Es schließt sich in der Auffassungsweise an das in gleichem antiken Sinne gedachte Lied „Nacht-

gedanken". Die erwachende Liebe und der Zufall, der sie weckt, erscheint auf antike Weise mythisch personifiziert in Gestalt des Amor, dem wir von nun an noch öfter in Goethes Gedichten begegnen werden. Gleichfalls antik ist es, wenn die Situation und Empfindung in die Form einer graziösen Erzählung gegossen ist. Das Gedicht hat darum manche Verwandtschaft mit der erotischen Epigrammatik der Griechen. Das volle moderne Liebesgefühl bricht dagegen wieder in den Worten aus:

> Wenn ich deinen lieben Leib umfasse
> Und von deinen einzig treuen Lippen
> Langbewahrter Liebe Balsam koste ꝛc.

Schönheits- und Formgefühl überhaupt als Seligkeit reiner Betrachtung und sinnliches Liebesfeuer durchdringen sich in den darauf folgenden Zeilen bis zum Schluß. Der Geliebten Leib ist das köstlichste, edelste Gefäß, von dem der Dichter den Balsam der Liebe kostet: solche Formen hat Vulkan nie gebildet, solchen Trank Lyäus nie gekeltert — dies alles ist zugleich klassisch, modern und allgemein menschlich.

Unter den Epigrammen, die die Sammlung „Antiker Form sich nähernd" (1, 248—258) eröffnen, sind offenbar die meisten in den Tagen entstanden, wo der Dichter durch die Liebe zu Lida gleichsam unter den hellen Himmel altgriechischer Grazie, Plastik und Heiterkeit geführt worden war. In einem, welches

Ferne (2, 80) überschrieben ist, kommt sogar der Name Lida ausdrücklich vor. Wie die Könige, sagt das Epigramm, nach dem Sprichwort weite Arme haben, so halte auch ich dich, Lida, aus der Ferne als mein Eigentum fest. Unter der Entfernung scheint der gesellige Abstand, der den Dichter von der fürstlichen Geliebten trennte, verstanden zu sein.

Erkanntes Glück (1, 250) spricht die Wonne aus, ein so reich begabtes, von vielen verehrtes Wesen, wie die hohe Geliebte, durch ein freundlich Geschick gewonnen zu haben. In ihr ist vereinigt, was die Natur sonst nur unter viele verteilt, das heißt hohe Geburt, Reichtum und persönliche Eigen-

schaften der Schönheit und Lieblichkeit — wie wir des Dichters Andeutung wohl auslegen dürfen.

Einige der übrigen Epigramme scheinen zu verraten, daß der Dichter mitten in der Gartennatur, in einem der fürstlichen Parks des heimlichen Glücks verstohlener Zusammenkünfte mit der Geliebten genoß. So das freundlich-herzliche, in antikem Sinne von kindlicher Naturfrömmigkeit sozusagen durchzogene Gedicht **Erwählter Fels** (1, 250) oder das von gleichem Sinne erfüllte Epigramm **Ländliches Glück** (1, 250) oder **Philomele** (1, 251) oder **Geweihter Platz** (1, 251) oder **Einsamkeit** (1, 249). Naive Grazie und antiker Adel zeichnet sie alle in Konzeption und Form aus. Zwei der lieblichsten sind **Süße Sorgen** (1, 257) und **Warnung** (1, 249). Sie sind nicht bloß ein poetisches Spiel mit hellenischen Vorstellungen und Formen, sondern das Liebespathos scheint direkter in sie eingegangen. Warnung scheint in die Zeit zu fallen, wo der Dichter die Liebe und ihre ganze Macht wieder kommen sah, sie, die zu allem Tagesgeschäft untüchtig zu machen pflegt. Solange Amor noch schläft, ruft sich der Dichter selbst warnend zu, benutze die Gemütsfreiheit zum Tun und Schaffen; gleichwie die Mutter, setzt er mit rührend-lieblichem Gleichnis hinzu, klug und sorglich die Zeit benutzt, wo ihr Knäblein entschlafen ist, denn nur zu bald erwacht es. Süße Sorgen sind die Sorgen der Liebe, die nun wieder da ist. Nie ist der sterbliche Mensch von Sorgen frei — und soll es denn sein, so mögen es Liebessorgen sein, die süßesten, die zugleich alle übrigen im Gemüte verdrängen. Ebenso graziös als menschlich treffend. Auch das Epigramm **Zeitmaß** (1, 249) von dem Liebesgott, der doppelt die Zeit mißt — langsam entfernten, rasch gegenwärtigen Geliebten — scheint der Liebe zu Lida zu verdanken. Nachklänge an die Liebe zu Lida enthalten die beiden folgenden Gedichte

Für ewig (2, 219) bildet eine achtzeilige italienische Stanze und gehört schon darum in eine etwas spätere Zeit, etwa 1785 (die „Geheimnisse"); es beginnt mit einem „denn" und zeigt sich so als aus der Mitte einer Reihe von Strophen oder

Gedanken herausgehoben, die ohne Ausführung blieben. Der Dichter bekennt, ihr, der Einzigen, seine schönste Bildung verdanken zu müssen: die Harmonie der Treue, die unwandelbare Freundschaft, das Licht der Weisheit, welches Dichtern nur in schönen Bildern erscheint. Ein gleich hohes Bewußtsein von dem veredelnden Einfluß Lidas spricht **Zwischen beiden Welten** (2, 219) aus. Lida und Shakespeare, erklärt er, verdanke er alles, was er sei.

> Tag' und Jahre sind verschwunden,
> Und doch ruht auf jenen Stunden
> Meines Wertes Vollgewinn.

Lida — dies geht nicht bloß aus den beiden eben besprochenen Gedichten hervor, sondern blickt auch durch die übrigen hindurch — Lida half der innern Läuterung des Dichters, die gerade in diesen Jahren vor sich ging, sich vollziehen: ihr Einfluß, ihre Liebe trug dazu bei, den Künstler in ihm hervorzubilden, ihn weise und glücklich zu machen und die schöne menschliche Sittlichkeit in seinem ganzen Wesen und Charakter zu befestigen. Lidas Liebe steht an dem Eingang dieser hohen Metamorphose, die durch die italienische Reise ihre Krönung und letzte Vollendung erhielt. Von nun an bildet der Dichter mit freierem Anteil als gestaltender Künstler, und die Form schließt ihm alles ein. Die Geburt des Inhalts in die ideale Form geht von nun an in höchster Reinheit vor sich, ohne daß der Drang individueller und persönlicher Betätigung jene stille Klärung unterbricht oder die durchsichtige Darstellung trübt. Goethe ist in das Stadium getreten, wo er Künstler war in vollem Sinne des Wortes. Die Heiterkeit des ewigen Reiches der Kunst liegt über seinen Dichtungen aus dieser Periode ausgebreitet, die uns still, tief, wahr und hell anblicken, wie die Züge der Marmorbilder des Altertums. Eine epische Ruhe und Objektivität ist als Siegel der Kunstvollendung auf alles gedrückt, was er nun hervorbringt. Seine Dichtungen zeigen uns jetzt nicht mehr ein zerrissenes Gebirge mit Wolken und Wasserstürzen, dazwischen mit lieblichen Tälern, sondern sie liegen, wie ein neuerer

Kritiker sich passend ausdrückt, gleich wohlangebauten sonnenreichen Fluren vor uns, die den anmutigsten Wechsel der An- und Aussichten, der Szenen und Standpunkte vor unsern Augen auseinanderbreiten und immer freundlicher und wärmer den Blick auf sich ziehen.

Ich verfolge die Reihe der der Liebe gewidmeten Gedichte. Die Liebe, diese ewige Angelegenheit des Dichters und des jugendlichen Menschen überhaupt, bildet auch jetzt noch ein vielfach behandeltes Thema, aber der Charakter der erotischen Poesie ist ein anderer. Während nämlich bisher die Liebesgedichte eng an das persönliche Schicksal des Dichters geknüpft sind, der Macht des Moments ihre Entstehung verdanken und voll sind von pathologischem Interesse des dichtenden Individuums, sind sie von nun an mehr Produkte des gestaltenden Künstlers, die Situation ist eine fingierte, die Empfindung eine aus dem Schatz früherer an sich selbst erlebter Erfahrungen mit Freiheit herausgehobene und zum Gedichte verwandelte. Die Stoffe werden jetzt gewählt, von außen aufgenommen, dem läuternden Feuer der Phantasie übergeben und zu lyrisch-epischen Gebilden gestaltet. Das Altertum und seine Auffassung der Liebe herrscht jetzt in den erotischen Gedichten als Vorbild. Die Form ist die der Elegie, des Epigramms, der amorosen Erzählung. Dennoch sind uns diese antiken Erotika unter Goethes Händen nicht fremd: er zaubert sie ganz in die Gegenwart, durchdringt sie mit moderner Innigkeit, vermählt die Naivität, Grazie und Heiterkeit der Alten mit der melancholischen Gemütlichkeit der Neuern. Diese Elemente sind in den einzelnen Gedichten verschieden gemischt: bald wiegt die plastische Sinnlichkeit, bald die neckische Herzlichkeit vor. Ab und zu, hin und wieder erscheinen auch noch die alten individuell-pathologischen Liederstimmen mit aller Tiefe der romantischen Liebessehnsucht.

Den Lidagedichten in Form und Ton verwandt sind Liebebedürfnis, Morgenklagen, Der Besuch und Amor als Landschaftsmaler. Alle vier Gedichte sind in fünffüßigen Trochäen abgefaßt und gehören demselben

Lebensabschnitt an, nämlich der Zeit kurz vor der italienischen Reise und bald nach ihr. Alle vier zeichnet anakreontische Grazie neben der antiken heitern Ruhe und der Auffassung der Liebe als sinnlich-menschlicher Regung aus. Am meisten anakreontisch, aber in der Tändelei doch zu wenig gehaltvoll ist

Liebebedürfnis (2, 70). Des Dichters Lippe ist gespalten, aber nicht weil die Liebste ihn gebissen, sondern weil Wind und Frost des Winters sie getroffen. Darum soll ihm beim Feuer des Herdes der Saft der Trauben und der Saft der Bienen Linderung schaffen. Aber was wird dies helfen, wenn die Liebe ihren Balsam nicht daruntermischt? — Den reinsten Kunstgenuß gewährt dagegen die schöne Dichtung

Morgenklagen (2, 73). Nirgends ist diese Plastik der Schilderung so vollendet zu finden, die den Gegenständen die ihnen eigenen Umrisse gibt und sie in allen Farben und Schattierungen einen nach dem andern vor unser Auge treten läßt. Der Dichter schildert, wie er, auf seinem Lager liegend, vergebens die ganze Nacht hindurch auf sein Mädchen habe warten müssen, bis die verhaßte Sonne, endlich hervortretend, aller Hoffnung ein Ende machte. Höchst anschaulich malt sich Zug für Zug die erwartungsvolle Nacht vor uns, wie jedes leichte Geräusch den Liebenden aufhorchen läßt, wie er immer wieder die Tür anblickt, nur auf wenig Augenblicke in einen halbwachen Schlummer fällt, endlich schon des Nachbars Tür geht, das Wagengeroll beginnt, das Tor der Stadt sich öffnet, der Markt sich durcheinander bewegt, im Hause schon ein Gehen und Kommen wird und der Liebende noch immer nicht, wie vom schönen Leben, so von seiner Hoffnung scheiden kann. Wie endlich die Sonne die Wände des Zimmers bescheint, da springt er auf und eilt in den Garten, um seinen heißen Atem mit der kühlen Morgenluft zu mischen, aber auch dort kann er sie nirgends finden. Der Fortschritt der Erzählung macht sich auf eigentümliche Weise durch Voraussstellung des jedesmaligen Verbums, mit Auslassung des Da oder Es. Im einzelnen ließen sich eine Menge treffender Bilder und Züge anführen, zum Beispiel: „Ja, da segnet' ich die Finster-

nisse, Die so ruhig alles überdeckten.“ Oder der Ausdruck des Ärgers in den Worten: „Und es regte sich der ganze Plunder Des bewegten Marktes durcheinander.“ Der ganze Grundgedanke ist übrigens echt antik, insofern die Liebe in ihrer Sinnlichkeit und Natürlichkeit als ein schön-menschliches, unbefangenes und unbestrittenes Recht gedacht ist. Grade diese naive Liebe, die den vollen und ganzen Menschen bewegt, ist weit entfernt von jeder Unsittlichkeit und Unschönheit. Man denkt an die puella mendax des Horaz, die ihn auf der Reise gleichfalls vergeblich warten ließ. Das Mädchen, das der Dichter erwartete, war sehr wahrscheinlich Christiane Vulpius, mit der er im Jahr 1788, in welches das Gedicht fällt (— Briefwechsel mit Jacobi; Brief Goethes vom 31. Oktober 1788; er übersandte ihm das Gedicht als eine Novität —) zuerst in einen heimlichen Umgang trat.

Sehr nahe schließt sich an das vorhergehende das Gedicht **Der Besuch** (2, 75) an. Es wurde zuerst im Schillerschen Musenalmanach für das Jahr 1796 gedruckt; entstanden aber ist es wohl früher. Mit dem vorigen Gedicht verglichen, ist es idealer und zarter. Es liegt die ganze Goethische Grazie, eine gewisse helle Anmut darüber ausgegossen. Der Zug lieber Herzlichkeit, der in die Grundempfindung des Gedichts miteingeht, hebt es schon ein wenig aus der antiken Sphäre heraus, in die es wieder durch die plastische Kraft der Gestaltung, zum Beispiel bei der Schilderung des schlafenden Mädchens, versetzt wird. Sehr lieblich ideal ist das Motiv, wenn der Liebende, ohne sie zu wecken, und zwei Pomeranzen und zwei Rosen auf dem Tischchen zurücklassend, sich sachte, sachte wieder hinausschleicht.

Seh' ich diese Nacht den Engel wieder —
O wie freut sie sich, vergilt mir doppelt
Dieses Opfer meiner zarten Liebe!

Dieser Schluß rundet das Ganze sehr freundlich und schließt die Empfindung beruhigend ab.

Amor als Landschaftsmaler (2, 100) ist ein wahres dichterisches Kleinod. Entstanden ist das Gedicht ungefähr im

Februar 1788 in Rom, wie aus einem Briefe des Dichters von dort hervorgeht. Man kann sagen, die doppelte Stimmung der Kunst und der Liebe hat das Gedicht geschaffen und in ihrer eigentümlichen Durchdringung ihm die Gestalt gegeben. Die bildende Kunst, die reine Anschauung der Formen, das Zeichnen, Malen, Sehen nahm den Dichter in Italien, dieser Kunstwelt, ganz gefangen; aber auch die Liebe forderte ihr Teil an seiner damaligen glücklichen Existenz. Beide zusammen gaben ihm das Gedicht ein. Der Sinn desselben ist eben das Übergehen, das Überschlagen der künstlerischen Gestalt in die reale, der weiblichen Schönheit auf dem Bilde zu der weiblichen atmenden, lebendigen Schönheit in der Wirklichkeit; und ebenso umgekehrt ist es Amor oder die Liebe, die das Gebilde und die Landschaft zeichnet und beseelt oder den Blick für sie öffnet. Diese Idee ist nun wieder mit antik-mythischem Sinne in eine personifizierende Fabel umgesetzt. Mit großer Kunst läßt der Dichter den Liebesgott die Landschaft vor uns malen, so daß alles sich vor uns befestigt und jede Wendung dem Gemälde dient, bis endlich auf die ruhige Anschauung die bewegte Handlung folgt und zuletzt alles epigrammatisch graziös schließt. Jene Wendung mit vorausgeschicktem Verbum ist auch hier vorherrschend, ganz wie in den Morgenklagen; ja das Gedicht beginnt sogar mit dieser scheinbaren Frageform: „Saß ich früh auf einer Felsenspitze", „Stellt' ein Knabe sich mir an die Seite". Es hängt dieselbe offenbar mit dem trochäischen Metrum zusammen, da eben das an der Spitze stehende Verbum, weil es den Ton hat, kräftig und wie von selbst die trochäische Bewegung hervorruft. Manche kleine Nachlässigkeiten, manche Hellenismen steigern nur durch den fremdartigen Reiz das so helle, klare und freundliche Phantasiebild.

Der nächste Schritt, den wir nun von den eben besprochenen Poesien zu tun hätten, wäre zu den Römischen Elegien und Venezianischen Epigrammen. Auch hier ist Liebe die Substanz, die Form aber eine antike. Das anakreontische Element fällt allmählich weg, und des Dichters Vorbilder werden

die römischen Elegiker Ovid, Properz, Tibull und der Epigrammatist Martial. Es ist aber schwer, die genannten gräzisierenden und romanisierenden Dichtungen von den übrigen gleichzeitigen Poesien in antiker Form, zum Beispiel den Episteln oder Euphrosyne, der Metamorphose der Pflanzen, Alexis und Dora u. s. w. zu trennen. Ich übergehe sie daher an dieser Stelle, um später die Gedichte in antiker Form und mit antikem Geist, die im Dezennium 1790—1800 entstanden, als eigene Gruppe zusammenzufassen. Sehen wir daher von den erotischen Dichtungen in elegischem Versmaß hier ab, so bleiben uns einige Liebesgedichte in der alten Liederform zu erwähnen, spätere Nachblüten einer um die Zeit der italienischen Reise eigentlich schon entschwundenen Naturpoesie. Dahin gehört Anliegen und An seine Spröde, zwei artige Kleinigkeiten. Man hat beide Gedichte auf Lida beziehen wollen, aber sie scheinen mir dem ganzen Tone nach vielmehr auf die Reise durch Italien zu deuten.

Anliegen (2, 71) drückt mit gewohnter Naturwahrheit einen Wunsch aus, wie er in dem Herzen des Reisenden sich vorübergehend zu regen pflegt: durch eine fremde Stadt kommend, sieht der Dichter am Fenster, auf dem Balkone ein schwarzäugiges Mädchen stehen; stünde sie für mich da, öffnete sie die Klinke — denkt er — wie glücklich wär' ich da, wie schnell spräng' ich hinauf!

An seine Spröde (2, 71) bewegt sich gleichfalls in einem der südlichen Natur entnommenen Bilde. Noch weigert sich das Mädchen, aber wie die reife süße Pomeranze wird sie dem schüttelnden Dichter in den Schoß fallen. An der Frucht soll sie sich ein Beispiel nehmen.

Nähe des Geliebten (1, 38). Dies schöne Lied, das zuerst im Musenalmanach von Schiller für das Jahr 1796 steht, entstand auf eine merkwürdige Weise. Goethe hatte einige Liederkompositionen seines nachmaligen Freundes Zelter zugesandt bekommen, und eines darunter hatte durch seine Melodie einen unglaublichen Reiz für ihn. Die Melodie verwandelte sich ihm in einen Text; er metamorphosierte sie in

das vorliegende Lied. Hier haben wir also die umgekehrte Entstehung gewöhnlicher Lieder: während sonst das Wort sich dem Komponisten in Musik verwandelt, verwandelte sich hier die dunkle Stimmung der Musik in das hellere Wort. Zugleich zeigt auch dieser Fall, wie Goethe in seiner damaligen Lebensperiode nicht mehr pathologisch, sondern künstlerisch beim Dichten verfuhr: er brauchte nicht mehr die eigne innere Befangenheit in einer realen Situation, nicht mehr die persönliche Leidenschaft in einem erlebten Moment, sondern er gestaltete frei die ihm durch die angehörte Musik als Stoff gebotene Stimmung. (Daher in den Liebesliedern, die wir noch zu betrachten haben werden, der Dichter häufig das Organ wird für eine fremde Leidenschaft, in die er sich hineindenkt, für eine fremde Lebenslage, deren Gehalt er herausfühlt und in die poetische Form faßt.) Das vorliegende Gedicht zeichnet sich durch hohen Wohllaut und Fluß der Rede aus, zugleich ist es ganz von der Goethe eigentümlichen innigen Herzlichkeit durchdrungen, die sich noch zuletzt zu einem tiefen Sehnsuchtsausruf, zu einem leisen Seufzer steigert. Das Thema des Gedichts bildet die Allgegenwart der Geliebten für den Liebenden, den ihr Bild, ihr Andenken nicht verläßt, wo er auch sein mag und welche Natur oder Tagszeit ihn auch umgeben mag. Ist nun diese Stimmung auch mit alter Meisterschaft getroffen — und das Lied war ja eben durch Musik hervorgerufen —, so kann man doch nicht leugnen, daß die Phantasie nicht ganz mit alter Energie mehr wirkt: die Naturbilder, die sich von Halbstrophe zu Halbstrophe folgen, haben etwas Zerstreutes, etwas mechanisch Zusammengelesenes. Eigentümlich ist die Form des Gedichts, nämlich der Wechsel gar zu langer mit gar zu kurzen Zeilen: die einen begünstigen die Reflexion, die andern drücken strebende Leidenschaft aus; sie geben in ihrer Zusammenstellung dem Gedichte eigentlich wenig Singbarkeit. Doch daran war die Goethe vorgeschriebene Melodie Schuld.

Trost in Tränen (1, 56), zuerst gedruckt 1804 und wahrscheinlich in den kurz vorhergehenden Jahren gedichtet. Es

ist nach einem Volksliede gedichtet, das sich mit gleichem Anfang auch in Des Knaben Wunderhorn findet. Im Grunde ist indes eigentlich nur der Anfang gleichlautend: das Volkslied schlug dem Dichter gleichsam nur den ersten Akkord, die Tonart an, in der er nun die eigene Melodie fortsang. Es ist die Klage des unglücklich Liebenden, dessen Geliebte ihm unerreichbar in hoher Lebensferne steht, so unerreichbar wie die Sterne. Ihr gegenüber steht die realistische Ansprache der den Unglücklichen umgebenden Freunde, die ihn durch Geselligkeit, durch Lebenstätigkeit, durch freies ästhetisches Anschauen der Schönheit trösten und retten wollen. Aber ihm bleibt kein Trost als entzücktes Hinaufblicken und einsames Weinen. Das Lied enthält ganz dieselbe Sprache leiser seelenvoller Innigkeit wie die in den Wilhelm Meister eingewebten, dem Harfenspieler und der Mignon in den Mund gelegten Lieder. Die Parallele der Geliebten mit den Himmelsgestirnen findet sich auch in Alexis und Dora. Auch Alexis sagt, er habe bisher Doras Schönheit gesehen:

> Wie man die Sterne sieht, wie man den Mond sich beschaut,
> Sich an ihnen erfreut, und innen im ruhigen Busen
> Nicht der entfernteste Wunsch, sie zu besitzen, sich regt.

Vilmar erklärt unser Gedicht sogar für das beste — wahrscheinlich weil es aus einem Volksliede entstand oder weil die Sehnsucht nach den fernen Sternen für ihn theologische Anklänge enthielt. Neben Trost in Tränen steht in der Gedichtsammlung

Nachtgesang (1, 57). Dies Lied ist einem italienischen Volksliede nachgebildet, das den Refrain hat: Dormi, che vuoi di più? Auch die Vers- und Reimform war durch das italienische Gedicht dem deutschen Nachbildner vorgezeichnet. Es geht nämlich ein einziger Reimklang durch alle Strophen des Liedes, entsprechend dem Saitenklang und verhallenden Gesange bei Nacht: die Wiederkehr derselben Schlußformel wirkt wie die nachklingende Musik des begleitenden Instruments, und auch im Rhythmus herrscht sozusagen eine Klang-

malerei für das Ohr. Alles dies wirkt bei der ohnehin mehr musikalischen italienischen Sprache auch in dem italienischen Liede noch reiner und zarter. Man hat es bewundert, wenn der deutsche Dichter mit dem jambischen und daktylischen Rhythmus im Bau der Strophe abwechselte: allein dies scheint sich von selbst gemacht zu haben, etwa weil das italienische Original, das nach romanischer Weise die Silben zählt, den Unterschied des Jambus und Trochäus nicht kennt. Im übrigen kann man das Goethische Lied als Muster eines nächtlichen Ständchens empfehlen. Der Gesang unter dem Fenster ist eine Huldigung des Bescheidenen, des leise und von fern der Geliebten Ergebenen: nur in den Halbschlummer, in das letzte Abdämmern des Bewußtseins soll sie auf den Wellen des Klanges etwas von der milden Liebe mit hinübernehmen, die den Dichter beseelt. Und in diese Stimmung schüchterner Zärtlichkeit soll die ganze Natur, die Nacht mit ihren Sternen mit eingehen, damit alles in ihm und außer ihm harmonisch zusammenstimme. Die Klage des nicht erhörten Liebenden mischt noch zuletzt die Molltöne der Wehmut in den Gesang.

Gleich darauf folgt in der Gedichtsammlung eines der lieblichsten Liebeslieder, die Goethes Mund je gesungen: **Sehnsucht** (1, 58). Gedruckt wurde es, wie die beiden vorhergehenden Gedichte, zuerst im Jahr 1804; doch kann man sich nur mit Mühe überreden, daß es auch damals oder einige Jahre früher entstanden sei: so frisch und lebendig, so zartgefühlt und phantasievoll ist es. Es gehört wieder zu den Liedern, in denen jeder, der jemals geliebt, mit Entzücken die innersten Erfahrungen seiner Brust, Träume und Schwärmereien, die ihn damals bewegten, wiedererkennt. Den Dichter zieht es aus dem Zimmer ins Freie, dorthin, wo die Wolken um Felsen schweben. Er mischt sich unter die Raben, die das Berggemäuer umfittichen, und späht nach der unten wandelnden Geliebten. Als ein singender Vogel begleitet er ihre Schritte durch den Wald. Sinnend geht sie weiter und bemerkt nicht, daß die Sonne scheidet, immer finstrer umschlingt

sich der Gang: da erscheint der Dichter durch die Zweige als blinkender Stern, und indem sie staunend aufsieht und das Leuchten erblickt, liegt er beglückt zu ihren Füßen. Nirgends hat sich süße Liebesphantasie mit Naturempfindung, die Wahrheit des Menschlichen mit dem Reiz des Imaginativen so innig, so zart und heiter durchdrungen wie hier. Auch die äußere Technik ist gefällig und einfach zugleich, der Rhythmus luftig und spielend. Nur die Überschrift scheint nicht glücklich gewählt: sie paßt nur auf die erste Strophe. Vielleicht ist das Gedicht, so wie es jetzt da ist, nicht Produkt einer einzigen Stimmung und eines Momentes: der Anfang blieb liegen oder stockte, bis ein neuer Keim hervortrieb, der bei weitem schönere Blüten trug — eben die drei letzten Strophen.

Frühzeitiger Frühling (1, 52). Dies Frühlingslied und Liebeslied muß gleichfalls in den ersten Jahren des Jahrhunderts entstanden sein; es erschien zuerst 1804. Es fordert von selbst zur Vergleichung mit dem Mailied aus dem Sesenheimer Liederbuche auf. Gegen dieses gehalten aber steht es sehr zurück. Es ist weniger von dem Totalbilde, der allgemeinen Lebenserregung des Frühlings erfüllt, als es vielmehr die einzelnen Züge zu der Anschauung sammelt und musivisch und mechanisch nebeneinanderstellt, etwa wie Salis und Matthisson oder die ältern deskriptiven Frühlings- und Naturzeichner, wie Kleist und Haller, tun. Auch der Übergang zu dem Liebchen in der letzten Strophe ist zu plötzlich, und die Ankunft der Geliebten zieht sich nicht als Stimmung durch das Ganze.

Eines der lieblichsten Kinder des Genius ist dagegen **Bergschloß** (1, 60). Es fällt in dieselbe Zeit. Gedruckt 1804. Das Gedicht ist in seiner Art ganz das, was die römische Elegie in ihrer; was dort das untergegangene römische Altertum, ist hier das in Trümmer gefallene Mittelalter. Die darin herrschende Empfindung ist eben eine Mischung von Wehmut über Vergangenes und von heiterer Freude an der Gegenwart. Der Dichter klettert durch die Trümmer einer

Burgruine und findet alles zerstört, verbrannt, verschüttet: aber der gegenwärtige Genuß der Liebe belebt alles wieder. Er findet sich droben mit seinem Liebchen, und das alte Behagen kehrt in die verödeten Räume zurück. Wieder kommt ein Pärchen gegangen wie in jener tüchtigen Zeit, wieder steht der würdige Pfaffe in der Schloßkapelle da, wieder erklingen Gesänge, und wieder reicht die Kellnerin dem Knappen den Becher Wein. Umgekehrt gewinnt auch der Bund der Liebe (mit der lebendigen Geliebten) durch den Widerschein der versunkenen Vorzeit einen höhern Ernst, eine mild-wehmütige Bedeutung: die Liebenden scheinen sich wie alte Burgbewohner, und die vielfachen Stimmen der Echo klingen wie das Chor der Vermählungszeugen. So dient die Erinnerung erloschener Zeiten nur dazu, den Genuß des Daseins und die Freude am Leben zu vertiefen; sie verdüstert nicht, sie lindert und mildert nur und macht den Reiz der Gegenwart nur noch inniger. Es ist dies Lied wohl eine Stimme aus der Rhein- und Neckargegend; von den Bergen blicken die alten Burgen herab, und an ihrem Fuße liebt und trinkt ein heitres Geschlecht naiver Menschen. Der Schluß des Gedichts gibt wieder in zwei Zügen ein unauslöschliches Bild für die Phantasie — der Abend auf der Berghöhe. Die Sonne blickt glühend zum schroffen Gipfel empor, und weit und breit glänzen die oben stehenden Menschen. Man vergleiche dieses so frei eine echt menschliche Stimmung und Situation aussprechende Gedicht mit allem romantischen Gespensterspuk unsrer neumittelalterlichen Dichter oder mit der pseudoschwermütigen Phrasenleganz Matthissons, der gleichfalls eine Elegie in den Ruinen eines alten Bergschlosses geschrieben hat.

In den Anfang der neunziger Jahre fallen die beiden Lieder **Die Spröde** und **Die Bekehrte** (1, 15). Sie wurden für eine Oper gedichtet, die Goethe damals in Weimar zur Aufführung brachte („Das theatralische Abenteuer" Cimarosas) und in diese eingelegt. Man rühmt beide Lieder als musikalische Poesien, wegen des sanften Wohllauts der Sprache; das mag sein, allein sie sind zu inhaltsleer, und die darin

vorkommende Hirtenliebe ist zu konventionell, als daß sie eine nähere Aufmerksamkeit verdienten.

Eine artige Kleinigkeit ist **Selbstbetrug** (1, 20) mit einem schalkhaften epigrammatischen Schluß. Zuerst gedruckt 1804.

Kriegserklärung (1, 20). Zuerst gedruckt 1804. Einem Volksliede nachgebildet, dessen erste Strophe ganz gleichlautend ist. Nur wenige Volkslieder wissen den Gedanken, von dem sie ausgingen, rein durchzuführen und hervorzubilden: er geht meist unter der Roheit der Form wieder verloren oder irrt seitwärts ab. Goethe faßte meistens die Intention auf, die oft mit der ersten Zeile oder Strophe angedeutet war, und fuhr dann in ihrem Sinne selbständig fort. So hier. Das Gedicht ist übrigens heiter und graziös, ohne höhere Ansprüche machen zu können.

Die beiden Lieder **Nachgefühl** (1, 37) und **Abschied** (1, 41) sind in dem klagend leisen Tone der Wilhelm-Meister-Lieder gehalten. Sie erschienen beide zuerst 1798 im Musenalmanach von Schiller. In dem ersten spricht eben, wie der Titel sagt, ein Nachgefühl, das so dunkel die Seele durchzieht wie manche Naturprozesse, wie der geheime Einfluß der Jahreszeiten und des Wechsels der Witterung. Der Abschied enthält einzelne Züge voll ergreifender Seelenwahrheit, und es liegt der Geist der Milde, den nur Kenntnis des Lebens und vielfache Herzenserfahrung uns gibt, über dem Ganzen ausgegossen. Dennoch ist das Gedicht zu dunkel, und man muß zu sehr deuten und erraten, um die individuelle Lage, deren Ausdruck es ist, zu erkennen, als daß es poetisch und ästhetisch vollendet zu nennen wäre. Die Geliebte, scheint es, ist treulos gewesen, darum gibt er ihr mit mildem Ernst ihr Wort zurück und erklärt, es sei vergeblich, daß sie ihn durch die alten Zauberlieder wieder zu locken suche. Er verwehrt ihr nichts mehr und kehrt in sich selbst zurück. Die Versform ist eine freie, sonst aber sind die Jamben von leichtem Fluß und holdem Wohllaut.

Am Flusse (1, 40). Dies Liedchen erschien zuerst im Musenalmanach von 1798, ist aber vielleicht weit früher ent-

standen. Damals suchte Goethe aus seinen Papieren zusammen, was sich nur einigermaßen Brauchbares vorfand, und schickte es an Schiller, der an Manuskript Not litt. Daher Goethe es auch pseudonym erscheinen ließ (Justus Amman). Es ist nicht sehr bedeutend.

An Lina (1, 67), gedruckt 1800, entstanden wohl weit früher. Das Lied drückt die lebendige Art aus, wie Goethes Lieder entstanden, wie sie aufgenommen werden sollen. Sie quellen frisch aus dem Leben, sie sind in Lust und Leid gesungen: und auch der Empfänger soll sie zum Liede machen, nicht trocken und prosaisch lesen. Goethe war, wie Gervinus sich ausdrückt, ein Kind aus glücklicher Urzeit, aus poetischer Vorwelt in unser phantasieloses, zerspaltenes Jahrhundert verschlagen: er war noch ein wahrer Sänger. Während unsre Dichter nichts sehnlicher wünschen, als sich gedruckt zu sehen, hatte Goethe einen Abscheu vor den gedruckten Lettern. Diese waren abstrakt und tot gegenüber der lebendigen Stunde, in der das Lied gesungen worden; die Liedersammlung schien ihm ein trocknes Herbarium, und die Geliebte soll durch Singen am Klavier die dürren Kräuter wieder zu den alten Blüten machen.

Frühlingsorakel (1, 72). Auch dies graziös-schalkische Liedchen scheint auf der Grundlage eines Volksliedes entstanden und zwar wahrscheinlich eines französischen: dies scheint die Form „Coucou" zu verraten, die freilich leichter zu Reim und Refrain sich hergab. Doch gibt es auch in Deutschland ähnliche Volkslieder vom Kuckuck. Das Goethische Lied ist zärtlich und heiter, voll Anmut und Einfalt. Es ist recht das Lied eines verliebten Paares, das in glücklicher Tändelei im Frühling unter dem blühenden Baum sitzt und halb ernst, halb scherzend den Kuckuck um Erfüllung seiner liebsten Wünsche befragt: erst ob sie sich einander bekommen werden, dann nach wieviel Jahren, dann wieviel Pa-pa-papas ihnen beschieden sind, dann wieviel Lebensjahre das Schicksal ihnen gönne, endlich wie lang' ihre Liebe dauern werde — auf welche letzte Frage der Ruf des Kuckucks „mit Grazie in infinitum" fort-

geht. Nur die erste Frage scheint nicht ganz passend, da der Kuckuck nur antworten kann, wenn er nach einer Zahl gefragt wird.

Schäfers Klagelied (1, 55) entstand in den Jahren 1801 oder 1802 wahrscheinlich bei einem Aufenthalt Goethes in Jena. Über einen anmutigen geselligen Scherz, zu dem dies Lied Veranlassung gab, siehe Johannes Falk, Goethe aus näherm persönlichen Umgange dargestellt. Es ergreift durch rührende Einfalt und Tiefe der Empfindung. Aus jedem Laute, sagt Falk, hallt die stille Empfindung einzeln liegender Berge. Zugleich ist Bewegung und Anschauung in dem Liede: wir folgen dem sinnenden Schäfer, wie er von der Berghöhe mit der weidenden Herde herabkommt, ohne zu wissen wie, wie er die blumentragende Wiese betritt, wie er unter dem Baum den Gewitterregen abwartet. Der am Stabe gebogene Schäfer hoch oben, das vom Regenbogen eingeschlossene Haus der Liebsten drunten stellen sich anschaulich der Phantasie dar. Offenbar war dies Gedicht eine Eingebung der frischen Bergnatur Jenas, in der Goethe gern die ersten Frühlingstage zubrachte.

Der Abschied (1, 29), gedruckt 1789, klingt durch den einfachen Liederton an frühere Goethische Stimmen an. Wann es gedichtet worden und wer „Fränzchen" ist, weiß ich nicht zu sagen.

Auch **Der Goldschmiedsgesell** (1, 23), angeblich vom Jahre 1808, ist ein echt Goethisches Liedchen, voll einfacher Menschlichkeit der Situation und Empfindung. Sentimentale Zärtlichkeit, gesunde Sinnlichkeit, Tränen und lächelnde Schalkhaftigkeit — alles vereinigt sich in dem Selbstgespräch des liebenden Goldschmiedlehrlings.

Liebhaber in allen Gestalten (1, 22), gedruckt 1815, ist heiter und leicht, wie ein Goethisches Lied der frühesten Zeit. Der zu Grunde liegende Gedanke ist übrigens nicht sehr original, nämlich daß der Liebhaber wünscht, bald dies Ding, bald jenes zu sein, um der Geliebten in solcher Gestalt dienen zu können. Auch ist das Lied zu lang, man ermüdet über

den Verwandlungen des Liebhabers, die nicht geistreich genug sind, uns lange zu fesseln.

Ein paar sehr liebliche kleine Lieder sind **Gefunden** (1, 18) und **Gleich und Gleich** (1, 19). Das letztere angeblich 1814 entstanden, das erstere 1815 gedruckt. Beide sind allegorische Liebeslieder, aber in dem Sinne, daß das gebrauchte Bild ein schönes selbständiges Leben hat. Gefunden drückt sehr zart den Gedanken aus, daß das Mädchen nicht eine zum Gebrochenwerden bestimmte Blüte für den augenblicklichen Genuß ist, sondern als Ehefrau und Mutter von Kindern lange das Haus des Mannes, der sie gewählt, fortblühend verschönt; auch den Gedanken, daß das Mädchen gerade so dem elterlichen Hause entführt und in eine neue Familie versetzt wird wie das mit allen Wurzeln ausgegrabene Blümchen, das in der neuen Erde eingepflanzt fortblüht und sich weiter verzweigt. Gleich und Gleich drückt die Liebesbestimmung des Jünglings und des Mädchens, die sich finden und beide füreinander sind, unter dem Bilde einer aus dem Boden gesproßten Blume und der an ihr naschenden Biene aus.

Das **Mailied** (1, 52) vom Jahr 1812 ist mit den frühen Goethischen Frühlingsliedern nicht zu vergleichen. Es ist verkünstelt und erregt durch angestrebte Frische des Tons und der individuellen Anschauung Erwartungen, denen es nicht entspricht. Ganz der alte Goethe ist zum Beispiel in dem kindischen Ausdruck der Zeilen:

Fand mein Holdchen
Nicht daheim:
Muß das Goldchen
Draußen sein.

Das **Novemberlied** (1, 36), gedruckt 1815, ist ein halb anakreontisches, sehr graziöses und in alter Weise melodiös versifiziertes Liebeslied. Nicht das rauhe Himmelszeichen, der Schütze, soll mit seiner Winterkälte über uns gebieten, sondern jener andere Schütze, der kleine Gott, der nach Herzen zielt.

Mehrere in die Kategorie der Liebeslieder gehörige Gedichte des alten Goethe übergehe ich, um diese Reihe mit einem

der herrlichsten Liebesgedichte Goethes zu beschließen, nämlich mit dem, welches **Gegenwart** (1, 39) überschrieben ist. Es soll nach der Chronologie Goethischer Gedichte im Jahr 1813 entstanden sein, doch kann man sich davon nur mit Mühe überreden; man möchte es gern in jene Jahre überreicher Phantasiefülle und tiefer und doch schon gefaßter Kraft versetzen, wo etwa die Hymnen entstanden. Das Gedicht ist ein Hymnus an die Geliebte, die vor dem entzückten und anbetenden Dichter alles Herrliche in sich vereint. Wenn der Morgen anbricht, so wird auch sie ihm wie eine Sonne aufgehen; wenn es Nacht geworden, so überscheint sie den lieblichen, ladenden Glanz des Mondes. Durch den Garten wandelnd ist sie die Rose der Rosen, zugleich die Lilie der Lilien. Und wenn sie im Tanze sich bewegt, so bewegen sich mit ihr und um sie alle Gestirne des Himmels. Dies letztere ist eben so wahr wie groß: dem Liebenden ist alles Leben der Welt in der Geliebten, sie ist der Mittelpunkt des Alls, und das Universum mit allen Bergen der Erde, mit allen Himmelskörpern rollt um sie. Folgt er ihrem Tanz mit dem Blick, so reißt sie die Welt in dem rollenden Schwunge mit fort. Noch einmal sagt der Dichter, sie sei die Sonne, der alle Rosen, der Mond und alle Gestirne huldigen. Und so sei sie auch ihm für alle Tage die lebenschaffende Sonne. Das Lied ist ein in stolzem Schwung daherrauschender Huldigungsgesang, der wiederum den hohen Klang und das feierliche Bild nur aus der zarten Innigkeit der liebend entzückten Brust, nicht von außen, schöpft. Auch die rhythmische Form hat in der kurzen daktylischen Bewegung, in dem Verschmähen des Reimes etwas Stolzes und Schwungvolles und malt das *Entzücken* als die Grundstimmung mit entsprechendem Äußern.

Hymnen

Die Gruppe von Gedichten, die ich unter dem Namen der Hymnen zusammenfasse, gehört zu den schönsten in dem reichen Kranze unsres Dichters. Es sind: Wanderers Sturmlied, An

Schwager Kronos, Der Wandrer, Harzreise im Winter, Gesang der Geister über den Wassern, Das Göttliche, Meine Göttin, Grenzen der Menschheit, Ganymed, Mahomets Gesang, Adler und Taube, Prometheus, Seefahrt.

Gemeinsam ist allen den genannten Dichtungen die ethisch-religiöse Erhebung. Bald im Sturm der Begeisterung, bald in stiller, gedankentiefer Weisheit spricht des Dichters Mund aus, was ihn Natur und Menschenleben gelehrt. Reich sind diese Gedichte zunächst an erhabener Naturphantasie, an Zügen einfach-sinnlicher Kinderwahrheit, sozusagen, in Auffassung der wechselnden Momente des Naturlebens. Man könnte überhaupt aus Goethes Werken eine reiche Sammlung kurzer Ausdrücke und Epitheta machen, durch welche das Wesen der Elemente, der Tages- und Jahreszeiten in blitzschneller Beleuchtung uns nahegerückt wird, zum Beispiel wenn in der Nausikaa die Sonne angeredet wird: „Hohe Sonne, die allen hilft", oder in der Euphrosyne es von dem Wasserfall heißt: „Felsen stehen gegründet, es stürzt sich das ewige Wasser", oder in Hermann und Dorothea die Erde: „Von der Erde sich nährend, die weit und breit sich auftut" (Ges. 5, V. 211), oder in der Harzreise im Winter: „Du lachst ihm ins Herz Mit dem tausendfarbigen Morgen", oder vom Mond (Iphigenie): „Wie dein Licht, das Leben der Nächte, Über der Erde ruhet und waltet" (V. 547 f.) u. s. w. Dies Naturgefühl spricht sich in den genannten Oden mit wunderbarer Stärke und Sicherheit aus. Wie das Naturgefühl, so auch das sittliche, die Anschauung des Menschengeschicks, der gegenseitig helfenden Kraft des geselligen Menschengeschlechts, der Liebe und Güte und Vernunft gegenüber der blinden Notwendigkeit des Naturgesetzes, oder auch der geistigen Freiheit und des standhaften Willens gegenüber den zerstörenden Elementarmächten, oder auch die idealen Bildungen der kunstschaffenden Hand des Menschen hineingezogen in das wuchernde Leben der ewig zeugenden und wieder zurücknehmenden Natur; das Bewußtsein wiederum der historischen Bedingungen, die hier den Menschen begünstigend tragen und zu

Größe und überschwellender Macht führen, dort ihn in Zwiespalt setzen mit seiner innersten Bestimmung und so ihm die Sehnen der Kraft durchschneiden. Überall erscheint diese sittliche Welt in Einheit und gegenseitiger Beziehung mit der Realität der natürlichen Dinge: Mensch und Natur, Inneres und Äußeres in gegenseitig durcheinander spielender Spiegelung ist das Thema überall. Untrennbar von der Naturanschauung und der sittlichen Erfahrung ist endlich auch die religiöse Stimmung dieser Gedichte. Das Los der Endlichkeit und Zeitlichkeit, die ewige Kluft zwischen dem Ideal und der Wirklichkeit — der demuterfüllte Dichter malt uns diese Grenzen der Menschheit in erhabenen Naturbildern und beugt sich vor den Göttern, die, der Vergänglichkeit enthoben, die entgegengesetzten Pole Himmel und Erde zugleich berühren. Oder wie Prometheus trotzt er ihnen als Wahngestalten, weil sie seinem allumfassenden religiösen Gefühl zu eng, zu arm sind: er sieht sich überall umgeben von göttlichem Leben, getragen von der Fülle desselben, es entzückt und ergreift ihn die ewige Geburt des Unendlichen in das Endliche; mitten in den Widersprüchen und Schranken der Endlichkeit sieht er Lebensvollziehung, Lebensförderung, und betet, der Unglückliche möge seinen Blick nur öffnen für die tausend Quellen des Genusses, die von allen Seiten strömen.

Die erwähnten Gedichte fallen in diejenige mittlere Lebensperiode des Dichters, wo er zwar noch ganz von dem energischen Phantasiefeuer der Jugend erfüllt war, dennoch aber sich schon zum Altertum, zum Maße, zur Kunstform und zur sittlichen Milde hinüberneigte. Daher sehen wir in ihnen alle Macht des Schaffens und der Erregung neben einer griechischen Gestalt des Denkens und Bildens; daher die Kunst und Italien schon in den Kreis der behandelten Gegenstände eintreten, zum Beispiel im Wandrer; daher endlich die philosophisch-ethischen Grundsätze des Dichters sich gern in das Gewand griechischer Mythen kleiden, die ja gleichfalls von sittlichen und Naturideen durchdrungen sind. Man kann wohl sagen, daß nirgends der geheime Sinn, das Grundgefühl, die

Naturanschauung, welche die griechischen Götterideale und mythischen Fabeln erschuf, tiefer erraten und nachempfunden ist als in einigen der genannten Gedichte; so in dem Gedicht von Prometheus oder auch in dem von Ganymed. Die meisten dieser Oden stehen wegen dieser antiken Ethik und Mythik ganz auf dem Boden, auf welchem sich die Iphigenie erhebt: auch in der Iphigenie griechische Seelenschönheit und Lebensweisheit, auch dort ein Spiel der feinsten ethischen Motive, ein reiner Menschensinn, dessen Adel siegend durchbricht durch das trübe Gewölk verworrner Leidenschaft und des blinden Hasses, auch dort endlich tiefe Religiosität, die Sprache antiker Mythen redend. Iphigenie ist das Hauptwerk dieser sittlichen Selbsterziehung des Dichters, die an der Hand des Altertums und seiner Kunst und Götterlehre sich in ihm im stillen vorbereitete und vollzog. Viele dieser kleinen Oden sind nebenher, um und an dem großen Bau jener ethischen Tragödie, gleichsam aus überschüssigem Material, entstanden, und sie stehen in nächster Verwandtschaft mit mancher hymnologischen Stelle des genannten Stückes, zum Beispiel: „Du hast Wolken, gnädige Retterin", oder: „Es fürchte die Götter Das Menschengeschlecht". Goethe scheint in den Jahren, wo er die Iphigenie konzipierte und in Prosa ausarbeitete und wo die meisten der Oden gesungen wurden, am meisten von dem *großartigen Ernst der antiken Ethik*, wie er besonders *in der attischen Tragödie* erscheint, ergriffen worden zu sein: der strenge Adel, die stille Furchtbarkeit der ältern griechischen Götterbilder aus Phidias' Schule, die erhabene Größe in Gegenüberstellung des menschlichen Individuums und der ewigen Notwendigkeit der Geschicke in der Tragödie — dies scheint die erste Gestalt gewesen zu sein, unter welcher der in sittlicher Vertiefung und Läuterung begriffene, aus den Stürmen des Lebens nach Form und Haltung strebende Dichter die hellenische Welt erfaßte. Später wandte er sich mehr zu der heiter sinnlichen Grazie des spätern Altertums, zu freiem Genuß der Schönheit, zu dem Ideal des Praxiteles und Anakreons und der römischen Elegiker, und er dichtete Amor als Landschaftsmaler und den

Besuch und die Römischen Elegien, die Venezianischen Epigramme und die schon besprochenen anakreontischen Gedichte. In einer dritten Periode beherrschte ihn die allumfassende Poesie des Homerischen Epos, in welchem alle spätern sittlichen sowohl als sinnlich-künstlerischen Momente des griechischen Lebens und des Lebens überhaupt schon enthalten sind: es war die reifste, freieste und mildeste Aneignung des hellenischen Geistes. Hermann und Dorothea ward das Hauptwerk, an welches sich wiederum kleinere Gedichte desselben frei sittlichen, versöhnten Geistes anschlossen, zum Beispiel Alexis und Dora, überhaupt diejenigen kleinen Poesien, die von dem bürgerlichen Sinne, der Sittlichkeit der Ehe und des stillen täglichen Gewerbes erfüllt sind, zum Beispiel Der Schatzgräber, Die glücklichen Gatten u. s. w.

Neben der antiken Färbung zeigt sich in diesen Oden natürlich der Einfluß dessen, der nach Goethes eignen Geständnissen auf Goethes Denkweise, auf sein Gemüt und überhaupt seine innere Welt die tiefste Wirkung äußerte — Spinozas. Ganz wie das Altertum, war es auch Spinoza, der den wilden Drang des rasch lebenden Dichters zügelte und den brausenden Ideensturz in ihm in ein ruhiges Gefäß sammeln lehrte. Die „alles ausgleichende Ruhe" Spinozas imponierte dem Dichter, in dem trotz seines „alles aufregenden Strebens" schon die Sehnsucht nach Läuterung und Bildung erwacht war. Besonders die Ethik Spinozas zog den Dichter sein ganzes Leben hindurch an, und noch der Greis Goethe erfrischt und beseligt sich an ihr. Die pantheistische Naturfrömmigkeit, das Evangelium der allgemeinen Menschenliebe, diese beiden Grundpfeiler Goethischer Religiosität, weisen auf Spinoza als den Haupterwecker jener beiden Richtungen in ihm hin. In den Oden Prometheus, Das Göttliche, Grenzen der Menschheit spricht die Weisheit jenes Philosophen vernehmlich aus den Phantasiegebilden des Dichters.

Ganz wie die religiöse Andacht in diesen Oden gern die Form des antiken Götterkultus annimmt, so erscheinen auch die sittlichen und sonstigen Lebenserfahrungen gern in irgend

einem sinnlichen Bilde verkörpert. Den Lebenslauf des Menschen durch die Altersstufen hindurch schaut der Dichter in dem Laufe eines wilden, dann sich besänftigenden Bergwassers, das leise Entstehen und mühsame Kämpfen, dann mächtige Dahinströmen einer Volksbewegung und Zeitidee in dem Anschwellen eines Stromes aus kleinen Anfängen, die Willenskraft in dem mit dem Sturm kämpfenden Schiffer, das Mißverhältnis der Anlagen mit der dem Einzelnen gewordenen kleinen Sphäre in der Gefangenschaft des Adlers unter Tauben u. s. w. In diesem Sinne sind diese Goethischen Gedichte symbolisch und allegorisch zu nennen. Allein sie sind es wieder nicht, wenn man unter Allegorie eben ein Bild versteht, das bloß dem Gedanken dient; das, selbst tot, nur um des Gleichnisses willen und nur insoweit da ist, als es vergleicht; das nur die gleichgültige Hülle ist, die man wegzuschieben hat, um zu dem abstrakten Gedanken zu gelangen. So nicht. In den Goethischen Oden ist vielmehr der sinnliche Vorgang und die Naturanschauung von dem intensivsten innern Leben erfüllt, das Bild ist kein Produkt des Witzes, sondern ein unmittelbar Konkretes, durch die Phantasie Geschaffenes, voll Blut und Mark, durch sich selbst sich tragend und ergreifend. Man braucht zunächst gar nicht an das Allgemeine dabei zu denken, sondern sich an der Wahrheit und dem Feuer der Darstellung des Besondern zu erfreuen. Jenes Allgemeine knüpft sich daran nur, wie überhaupt Natur und Geist, Sinnliches und Sittliches, der Mensch und die Welt in der Anschauung des wahren Dichters sich ewig tragen und gegenseitig füreinander Symbol sind, weil der Dichter überall Innres zum Äußern gestaltet, Äußres ins Innre herübernimmt. Anders verfuhr Schiller, der philosophische Dichter. Schiller hat den philosophischen Gedanken als prius und prägt ihn nur in Formen der Phantasie aus; er schmückt ihn mit dem Glanz metaphorischer Rede, ohne ihn im Innersten umzusetzen. Jene beiden Welten, die sinnliche und die des Gedankens, werden aneinander heranbewegt, aber sie durchdringen sich nicht zur Einheit. Schiller beschreibt zum Beispiel

den Tanz und dessen gemessene Bahnen; dann wendet er sich am Schlusse zu dem Maß im moralischen Handeln; beide Seiten werden verglichen — nichts mehr: und wir müssen jedesmal, um von einem zum andern zu gelangen, den Sprung in ein entgegengesetztes Gebiet machen.

Was Sprache und Metrum dieser Oden betrifft, so erscheint die erstere hier in ihrer vollsten Macht. Von bestimmtem Silbenmaß nicht eingeengt, prägt sie kurz, prägnant, drangvoll, bildlich den Gedanken aus und strotzt von innerer Fülle. Ellipsen, kühne Zusammensetzungen, Inversionen, Konstruktionen, die den schleppenden Umschweif der gewöhnlichen Rede durchbrechen, auch Anakoluthien — malen den Sturm und Drang, die unwiderstehlich schaffende und unruhig arbeitende Phantasie des Dichters. Dennoch überschreitet er selten oder nie die von dem Genius des Deutschen gezogenen Grenzen; er wird nicht hart, verworren, gezwungen, wie Klopstock; er schafft aus der Sprache heraus, mit ihren Mitteln, im Bunde mit ihr: seine Begeisterung steigert nur den eigenen innern Trieb der Sprache. Daher wir zugleich staunen und mit Entzücken zuhören. Die Syntax ist eine dithyrambische: aller Reichtum der Sprache an kräftig sinnlichen, individualen Bezeichnungen wird aufgeboten, und im rechten Moment erscheinen, von der Begeisterung mächtig berufen, gediegen sinnvolle, intensiv zusammenfassende Ausdrücke aus Tiefen, Höhen und Fernen des Sprachgebietes.

Was das Metrum dieser Oden betrifft, so herrscht gar kein bestimmtes. Es sind freie Rhythmen. Zuerst hatte dergleichen Klopstock angewandt in religiösen Oden. Lessing griff in den Briefen, die neueste Literatur betreffend (Brief 51) diese Form auf, die er für „eine künstliche Prosa" erklärt, „in alle kleinen Teile ihrer Perioden aufgelöst, deren jeden man als einen einzelnen Vers eines besondern Silbenmaßes betrachten kann". Lessing schlug vor, bei Gedichten, die zur musikalischen Komposition bestimmt seien, dieses prosaischen Silbenmaßes sich zu bedienen; ja er empfahl es sogar für das Drama. Er sieht in ihm einen Mittelweg zwischen den beiden

Systemen der poetischen und der prosaischen Abfassung des Dramas und erinnert daran, daß zum Beispiel die Verse des Plautus nicht viel gebundener seien. Dabei empfiehlt er dem Dichter, der diese Idee auffaßte, die freien Zeilen nach den Regeln der Deklamation abzuteilen, so daß der Schauspieler jeden Vers mit einem Atemzuge aussprechen könne. — Herder, der überall in Lessings Fußtapfen trat, bespricht in den Fragmenten zur deutschen Literatur gleichfalls dieses freie Quasimetrum, empfiehlt es für das Rezitativ und hält es fürs Drama geeignet. Diese beiden Autoritäten leiteten Goethe, wenn er sein Drama Prometheus in solcher frei-rhythmischen Form verfaßte und sich ihrer bei seinen Oden und Hymnen bediente.

Das diesem Rhythmus, wie Goethe ihn angewandt hat, zu Grunde liegende Prinzip ist folgendes. Die einzelnen Glieder des Satzes oder der Periode erscheinen in deklamatorischem Gleichgewicht. Ich erkläre dies durch Beispiele. Subjekt und Prädikat schweben im Gleichgewicht:

Nicht der Regen, nicht der Sturm
Haucht ihm Schauer übers Herz.

Eine adverbiale Bestimmung balanciert den übrigen Satz:

Mit der dämmernden Fackel
Leuchtest du ihm.

Oder ein Adjektivsatz schließt sich mit dem gleichen Gewicht an ein zugehöriges Substantiv:

Der du mich fassend deckst,
Jupiter Pluvius!

Oder auf gleicher Linie stehende Satzteile wiegen sich gegenseitig auf:

Dich, von dem es begann,
Dich, in dem es endet,
Dich, aus dem es quillt,
Jupiter Pluvius!

oder:

Leuchtest du ihm
Durch die Furten bei Nacht,
Über grundlose Wege
Auf öden Gefilden.

Oder Hauptsätze folgen sich mit entsprechendem Gewicht:

Aber abseits, wer ist's?
Ins Gebüsch verliert sich sein Pfad,
Hinter ihm schlagen
Die Sträuche zusammen,
Das Gras steht wieder auf,
Die Öde verschlingt ihn.

Es brauchen bei diesem Metrum die Silben gar nicht dasselbe Zeitquantum auszufüllen, *aber das Zeitquantum, das eine richtige Deklamation für jede Zeile verwendet, wird dasselbe sein.* Man kann diese freien Rhythmen eine Konsequenz des modernen Prinzips der Metrik überhaupt nennen. Wie nämlich diejenige Silbe bei uns lang ist, die den Wurzelsinn enthält, nicht wie bei den Alten diejenige, welche dem Auge oder Ohr das größere äußere Quantum darbietet, ebenso wird auch die Verszeile nicht nach dem Wechsel und der gleichen Zahl bestimmter Silben, sondern nach dem *Gedankengewicht* gemessen, das sie in die Wagschale legt. Auch bei den Alten stand der Inhalt nicht ganz außer Verhältnis zur sinnlichen Form; die letztere aber überwog bei weitem. Zwar war zum Beispiel bei logischen Pausen der Hiatus erlaubt, im ganzen aber schlingen sich Pindars verwickelte Rhythmen und strömen Homers Hexameter ohne Rücksicht auf Anfang oder Ende des Satzes. Da die Homerischen Hexameter gewiß in bestimmtem Gleichmaß gesungen wurden, so mußte eine Gliederung nach dem Redesinn unmöglich sein. Freilich verstößt Homer nicht gar zu grob gegen den Inhalt; man wird zum Beispiel (nach Schlegels Bemerkung) nur selten finden, daß eine Rede in der Mitte eines Verses bei Homer beginnt; dennoch gilt, dem Genius des Altertums gemäß, die sinnlich-metrische Form weit mehr als das innere geistige Gewicht. Da die moderne Metrik, wenn man sie noch Metrik nennen will, in gleichmäßigem Wechsel der logisch bedeutsamen und unbedeutsamen Silben besteht, so ist der weitere Schritt sehr natürlich, die aufeinanderfolgenden Zeilen nicht durch Gleichheit ihrer äußern Silbengestalt,

sondern durch gleiches Gewicht ihres Gedankengehalts zu einem rhythmischen Ganzen zu verbinden. Der Reiz, den diese Verse haben, beruht auf dem dunkeln Gefühl des Gleichgewichts, in welchem die Glieder des Gedankens schweben. Sinn und Rede kommen in lauter gleichmäßigen Teilgebilden dahergeströmt, Welle folgt auf Welle. Jede Zeile hat, bei ungleicher Form und Quantität, doch mit der andern eine gleiche Intensität. Zum Gesang eignen sich diese Rhythmen gar nicht, da die Musik, wie sie jetzt ist, an bestimmten Takt und Rhythmus gebunden ist: wohl aber zu begeisterter deklamatorischer Rede, zum Rezitativ, wie schon Herder sagte. Sie sind nicht rein lyrisch, aber sie tragen die Empfindung, wie sie gewaltig aus der Brust eines ernsten Mannes hervorbricht. Sie sind die natürliche Form für Erhabenheit der Gesinnung und Größe der Phantasie. Denken wir uns etwa einen alten Priester am Altar, mit silberweißem Bart und langem Gewande, wie er die Götter anruft oder prophetisch Zukunft und Gegenwart mit Seherblicken schaut, so wird seine Rede oder sein Gesang wie von selbst sich in solcher rhythmischen Gliederung bewegen. Zwischen jeder Zeile wäre ein musikalisches Zwischenspiel, ein Orgelakkord denkbar. Sehr glücklichen Eindruck machen die in ähnlicher Form behandelten Chorgesänge in der Braut von Messina, eine weit ergreifendere als die andern Stellen, wo Schiller den Reim und ein bestimmtes jambisches u. s. w. Versmaß anwendet. Oft kann indes Annäherung an ein regelmäßiges Metrum von verstärkender oder mildernder Wirkung sein, überhaupt läßt die verschiedene Empfindung eine sehr mannigfache Behandlung zu. Bei völlig losgebundner Seele, in dem Begeisterungssturm wird die rhythmische Form nahe an völlige Auflösung streifen dürfen; bei stillerer Fassung, erhabenem Ernst, bei feierlicher Würde stellt sich von selbst eine gleichmäßigere, an metrische Regelmäßigkeit grenzende Bewegung ein. Besonders das daktylische Schema bildet sich leicht in festerer Gestalt aus dem freien Wellenschlage hervor. So in den spätern milderen, gefaßteren, obgleich immer noch großen Goethischen Oden, zum Beispiel in Grenzen der Menschheit oder Das Göttliche:

Nach ewigen, ehrnen,
Großen Gesetzen
Müssen wir alle
Unseres Daseins
Kreise vollenden.

oder:

Wenn der uralte,
Heilige Vater
Mit gelassener Hand
Aus rollenden Wolken
Segnende Blitze
Über die Erde sät,
Küss' ich den letzten
Saum seines Kleides,
Kindliche Schauer
Treu in der Brust.

Hier hört sich das daktylische Metrum deutlich heraus. Ein andermal nähert es sich dem jambisch-trochäischen:

Des Menschen Seele
Gleicht dem Wasser:
Vom Himmel kommt es,
Zum Himmel steigt es,
Und wieder nieder
Zur Erde muß es,
Ewig wechselnd.

Rein trochäisch ist Seefahrt, fast jambisch dagegen Adler und Taube.

Eine Bemerkung, die noch an diesen Oden zu machen ist, wäre die, daß die frühern bei weitem roher in der Form, dunkler, gewaltsamer, sprunghafter in dem Bilder- und Gedankenfortschritt sind. Sie sind voll lebendiger Mittel aller poetischen Darstellung, aber sie sind nicht hinlänglich geklärt. Der Drang des Augenblicks, die Gewalt eindringender Anschauungen, die stürzende Bewegung der Gefühle liegt in einem unmittelbaren Abdruck vor uns. Aber auch dies nur teilweise: denn über alles, was sich um ihn herum und in seinem Innern bewegte, konnte er nicht Herr werden; nur einzelnes haschte er auf und befestigte es in Worten, dies einzelne aber auch

mit der ganzen Frische und aller Lebensglut des Momentes; anderes in der Kette entzog sich dem niederschreibenden Subjekt, das von allen Seiten leidend und bedrängt sich verhält; daher Lücken, Sprünge, Andeutungen. Was diese frühen Oden betrifft, so muß daher der Leser erraten, ergänzen und mit schaffender Phantasie zu Hilfe kommen; er muß sich die Szene ausfüllen, die nur in einzelnen Schlaglichtern sich vor ihm erhellt. Andre Oden, besonders die aus spätrer Zeit, sind dagegen klarer, milder, bei hohem Schwung dennoch sicher und gefaßt; sie stehen künstlerisch höher, wenn jene ersten durch die lebendigsten Einzelnheiten, durch die genialsten Phantasieblitze ergreifen.

Zu jenen ersten gehört gleich **Wanderers Sturmlied** (2, 52). Es entstand, wie schon früher gesagt, in der stürmischen Lebensperiode, wo der Dichter, in bittrer Verzweiflungsreue über Friederikens Verlust, durch Feld und Wald, zwischen Stadt und Land dahinschweift, durch keinen Wettersturm abgehalten. Die Grundstimmung, die diesen Hymnus durchdringt, ist der Gegensatz des innern Lebensgefühls, der innern Glut und Kraft zu den entgegenstürmenden Elementen der Natur. Wer hat nicht ein ähnliches Gefühl gehabt, sei es, daß er in der überschäumenden Kraft der Jugend sich darin gefiel, den Widerwärtigkeiten der äußern Natur zu trotzen, sei es, daß er als Mann dem Andrang des Sturms den Widerstand des innern Willens entgegenstellte. Jener Quellpunkt in der Brust wird in der Ode gefaßt als Genius, der den Schützling hinweghebt über alle Gefahren und Mühen der Wanderung. Der Dichtergenius (diese symbolische Bedeutung liegt mehr oder minder ins Bewußtsein tretend der Schilderung zu Grunde), der feurige Flügel des Künstlergenius trägt den Glücklichen, der seiner teilhaftig geworden, über den niedern Schlamm des Lebens hinweg; er schwebt, den Göttern gleich, über Wasser und Erde und singt, wie die Lerche droben, dem Regengewölk und Schloßensturm entgegen, darüber erhaben. Keine Gefahr ficht ihn an; er ist in der Hut der Musen, die ihn decken, wenn er schlummert in des Haines Mitternacht. Der Sturm, der Regen, das Ankämpfen des Wanderers dagegen steigert in

dem Dichter das Bewußtsein von der Gewalt seiner Begeisterung; wie er physisch ankämpft gegen das Unwetter, so fühlt er auch den übermächtigen Drang poetischen Schaffens; die sturmatmende Gottheit ist die seinige, nicht diejenige, die den tändelnden Anakreon, den idyllischen Theokrit besuchte. So spricht das Gedicht zugleich von der Verwandlung des Dichters Goethe, von dem neuen Charakter seiner Poesie, die in das Stadium des Sturmes und Dranges zu treten im Begriff war. Ein Bauer, der dem Dichter auf dem Wege begegnet, schreitet rüstig dem heimatlichen Herd zu: das wärmende Feuer, das ihn erwartet, der Wein, der ihn zu Hause stärken wird, gibt ihm Kraft, mutig zurückzukehren — was jene gemeine Erwartung den Bauer überwinden lehrt, sollte das der Musen- und Charitenliebling nicht überwinden können? Wehe, ruft der Dichter, das künstliche Feuer des Weines ist in diesem Jahrhundert das, was dem Pindar seine innere Glut war. Auf diese, auf Seelenwärme und den Mut des Herzens kommt es an — wie Pindar will der Dichter Gefahren entgegensingen, und jene Poesie, die den sterblich Glücklichen und Müßigen sich bestimmt, ist nicht mehr die seinige. — Die genannten Gedanken kreuzen sich springend in dithyrambischem Wechsel; das Gedicht ist halb ein literarisches Bekenntnis, halb eine lebensphilosophische Mahnung an sich selbst; von den abschweifenden Phantasien, die ihn zu Pindar, zu Anakreon und Theokrit führen, ruft ihn plötzlich die heftige Wirklichkeit, die Gewalt des Regensturmes zurück; so jedoch, daß immer die energische, kurz andeutende Schilderung der Szenerie, durch die er wandelt, die sinnliche Situation der tragende Boden, der immer durchblickende Grund der leidenschaftlich wechselnden Ideen und Gefühle bleibt. Noch zuletzt, bei völlig erschöpfter physischer Kraft, erblickt der Dichter seine Hütte auf dem Hügel und spricht in den kurzen Ausrufen des Ermatteten:

Dort auf dem Hügel,
Himmlische Macht!
Nur so viel Glut:
Dort meine Hütte,
Dorthin zu waten!

Eben dieses dithyrambischen Schwunges wegen ist das Gedicht dunkel; es gelingt erst nach mehrfachem Lesen und bei eigener schöpferischer Phantasie, einen fortlaufenden Faden und Zusammenhang zu gewinnen. Goethe selbst nennt das Gedicht einen „Halbunsinn" — wie man dasselbe von manchen Oden Pindars sagen kann. Je dunkler aber die Ode beim ersten Lesen erscheint, je kühner die Verknüpfungen, je zufälliger (denn sie sind ganz vom Moment bedingt) — desto heller heben sich die zahlreichen einzelnen Stellen hervor, wo kurz, keck, lebendig, unwiderstehlich die Naturszene der Wanderung hingezeichnet wird. Alle Mittel der Sprache wirken dabei zusammen — und es ist dies eines der Goethischen Gedichte, wodurch im Jahre 1772 plötzlich mitten in einer geistlosen Zeit der geschmacklosesten Verwässerung und Verkünstelung der Urquell der Sprache aus der Tiefe emporspritzte. In sprachlicher Hinsicht, in Hinsicht auf Wortstellung, Wahl der Worte, Prägung des Ausdrucks, phantasievollen Gebrauch der lebendigsten Bilder ließe sich eine Abhandlung über das Gedicht schreiben.

In Hinsicht des poetischen Stiles sehr ähnlich der vorigen Ode ist die **An Schwager Kronos** (2, 51), zwei Jahre später gedichtet, 1774. Der Dichter fährt im Postwagen, und diese Fahrt erscheint ihm als Lebensfahrt, der Schwager als Kronos. Diese Vergleichung erscheint zunächst eine sehr gewöhnliche: von der Fahrt des Lebens zu reden ist nichts Seltnes. Was aber dies Gedicht von ähnlichen schalen Allegorien unterscheidet, ist das sinnlich-individuelle Leben, von dem das Bild hier erfüllt ist — so daß es aufhört, Bild zu sein, und selbständig vor unsre Phantasie tritt. So enthält das Gedicht in kurzen genialen Strichen die Schilderung einer wirklichen Fahrt, deren brennende Farben die dazwischen spielende allegorische Bedeutsamkeit nicht auszulöschen vermögend ist. Die rasselnde Fahrt bergab, der mühsame eratmende Schritt bergan, von oben der weite, herrliche, hohe Blick, der über die Lande schwebt, dann zur Seite des Weges unter schattendem Überdach ein schäumender Labetrunk, gereicht von dem frischen, Gesundheit blickenden Mädchen, dann weiter hinab — die Sonne sinkt schon,

ein Feuermeer füllt dem Trunknen, Geblendeten, Taumelnden das Auge — dem Tor dann zu, ehe der Nebelduft des Moores den Reisenden umfängt — der Schwager bläst ins Horn, daß gleich an der Tür der Wirt die Kommenden freundlich empfange — — dies sind die Hauptzüge der Reise. An jeden knüpft sich nun die Bedeutung der fortstürmenden Lebensfahrt. Das Gedicht fällt mitten in die Genieperiode, wo der Dichter mit seinen Gefährten in brausender Jugendluft, in schäumendem Ideensturz das mächtigste, intensivste Leben genoß. Maß und Bedacht konnte er damals nicht schätzen; die Regel, die Gewohnheit, die Überlieferung empfand er als hemmende Fessel, die sein überschwellender Geist sprengte — das Leben, die Wirklichkeit ging zu langsam, daher die Worte:

Ekles Schwindeln zögert
Mir vor die Stirne dein Zaudern.

Aber seine ringenden Kräfte dringen aufwärts zu der Höhe der Menschheit; er gewinnt die ideale Zinne des Gebirges und ruft:

Vom Gebirg zum Gebirg
Schwebet der ewige Geist,
Ewigen Lebens ahndevoll.

Auch das Mädchen, seitwärts am Wege, und die süße Erfrischung der Liebe fehlte seinem Leben nicht:

Mir auch, Mädchen,
Diesen schäumenden Trank,
Diesen frischen Gesundheitsblick!

Aber er trennt sich von ihr, die Liebe kann ihn nicht halten, der Lebenswagen geht fort, geht weiter hinab. Und eh' ihn, den Greis, im Moore des Alters, Nebelduft ergreift, eh' seine entzahnten Kiefer schnattern und sein Gebein greisenhaft schlottert, wünscht er von voller Lebensglut erwärmt einzufahren in der Hölle nächtliches Tor, in der Seele noch die Trunkenheit des schäumenden Taumels. — Der letzte Wunsch wurde ihm nicht gewährt — nicht wie Achilles ging er von der Welt weg, nicht wie Achilles, der nun im Andenken der Nachleben-

den als ein ewiger Jüngling lebt, nicht wie Winckelmann oder Schiller oder Raffael — sondern, ein Liebling der Natur wie wenige, mußte er in allmählicher Verzögerung, in immer engerer Kreisbewegung der Natur die Schuld bezahlen. Er vollendete ihren Kreislauf langsam, sicher und still; längst hatte, als er starb, jene Glut einer stillen Flamme Platz gemacht, diese zuletzt ruhiger Abkühlung, bis der kalte Tod die reiche Entwicklungsbahn beschloß.

Die Ode **Prometheus** (2, 59) fällt in dieselbe Zeit des ungebändigten Freiheitgefühls, wo die tiefsten Gedanken, die kühnsten Konzeptionen, eine wahre Trunkenheit des poetischen Schaffens den Dichter fortrissen. Die Bekanntschaft mit Spinoza stürzte alle Schranken um, die ihn gefangen gehalten hatten, und öffnete ihm die weitesten Blicke. In ihm kochte das Bewußtsein seines Dichtergenius. In solcher Stimmung fiel er auf den antiken Mythus von Prometheus, in welcher Gestalt er alles verkörpert fand, was ihn selbst bewegte. Wie Prometheus hatte er sich von dem religiösen Kinderglauben befreit und trotzte in titanischem Menschengefühl den fernen Schreckgestalten über den Wolken; wie Prometheus war er der Schöpfer einer beseelten Welt und schuf, gleich dem griechischen Titanen, ein Menschenleben mit Wonnen und Schmerzen, mit Leidenschaften und Schicksalen. Prometheus war wie eine mythische Vorbildung des aus dualistisch-religiösen Vorstellungen befreiten, aus der Menschenwelt schöpfenden, aus dem Reichtum des Lebens selbst ewig sich nährenden und es wieder bildenden und idealisch neu erzeugenden Dichters. So begann er das Drama Prometheus, hatte aber in jener Zeit produktiver Bedrängnis nicht Fassung und Sammlung genug, es zu vollenden. Das Drama blieb Fragment (15, 11), aber ein umfassendes Fragment, ein riesenhafter Torso, voll Äschyleischer Größe, in freien Rhythmen, reich an ergreifenden Stellen; zum Beispiel diejenige, wo die Lebenswonne der erwachenden Liebe geschildert ist. Ein Gedicht aus derselben Zeit, von gleicher Tiefe und Gewalt der Anlage ist Der ewige Jude (3, 232), das mehr in Hans Sachsischer Volks- und

Holzschnittmanier gehalten ist, während der Prometheus unter dem plastischen Adel antiker Marmorform ein glühendes Innere verbirgt. Von all jenen Stoffen stieg allein der Faust bis zu einer gewissen Vollendung auf, obgleich auch er nur ein unbeendigtes Fragment, ein gigantischer nicht beschlossener Dom geblieben ist — denn wenn der Greis Goethe ihn ganz spät noch ausgebaut hat, so gleicht dies den Versuchen unsrer Zeit, die gotischen Dome ohne Glauben, ohne Liebe, aus reinem Kunstinteresse zu Ende zu mauern. Den Prometheus nun schaffte der Dichter, den der schaffende Trieb unterdes wo anders hin geführt hatte, so gut es ging, beiseite; denn dies war seine Art und Eigenheit; aus bloßem Vorsatz, ohne innern Trieb vermochte er damals keine Zeile zu schreiben; er fand sich also auf irgend eine Art mit seinem ästhetischen Gewissen ab, und wie er das herrliche Monodrama Proserpina später in einem Lustspiel (Triumph der Empfindsamkeit) gleichsam aus Not unterbrachte, so verwandelte er den Prometheus durch einen kurzen Auszug zu einer Ode. So hatte er sich mit dem Stoffe abgefunden. In spätern Jahren glaubte Goethe selbst, die Ode Prometheus sei ein Fragment aus dem Drama, ein am Anfang des dritten Akts zu sprechender Monolog des Prometheus: so schreibt er an Zelter; aber wie so oft täuschte sicherlich hierin den Greis sein Gedächtnis. Vielmehr lehrt ein Blick auf das Drama und auf die Ode, daß die letztere dort nicht stehen kann, daß sie nur ein gedrängter Auszug aus dem Stücke ist, oft mit denselben dort vorkommenden Worten. Nennt doch Goethe selbst in jenem Briefe (1820) den Prometheus ein von ihm selbst vergessenes Gedicht.

Sehen wir nun die Ode selbst etwas näher an, so ist wohl nirgends das titanische Selbstgefühl, der hohe Freiheitstrotz kühner, gewaltiger, mit einer größern, Himmel und Erde umspannenden Phantasie ausgesprochen worden. Der Schluß ruft dem Gotte zu, das Menschengeschlecht sei bestimmt, sein, des Gottes, nicht zu achten. Es ist die Ode der Irreligiosität, der Hymnus von der Gottlosigkeit. Freilich Gottlosigkeit

in einem bestimmten Sinne. Immer in der Vorstellungsform des griechischen Mythus sich bewegend erklärt der Dichter, das Jenseits des Glaubens, die Göttergestalten des Himmels über der Erde nicht achten zu können, weil ihn in der Nähe, um ihn von allen Seiten, in ihm selbst, ein göttlich-menschliches Leben umströmt und erfüllt; er wirft das droben vorgestellte Göttliche weg, weil er Natur und Menschenleben als einen selbstgebärenden Schoß, als ewige Gegenwart des Unendlichen, weil er Zeit und Raum als die ewige Form der Idee fühlt und anschaut. Dem Trotz gegen die Gestalten des Glaubens liegt ein warmes, inniges Lebensgefühl, ein Gefühl der Gemeinschaft mit dem Universum, ein Dank gegen die daseinspendende Mutter des Alls als Hintergrund unter. So faßte das Gedicht auch Lessing auf, wie ich gleich erwähnen will. Spinozas Pantheismus ist die letzte Grundlage des Dramas wie der Ode, und der Trotz nur eine der Gestalten, unter denen die neue Einsicht in dem Dichter sich Worte gab. Zu jenen pantheistischen Stellen gehört zum Beispiel folgende:

Hast du nicht alles selbst vollendet,
Heilig glühend Herz?
— Hast du die Schmerzen gelindert
Je des Beladenen?
— Meine Herrn und deine?

Das Gefühl der Lebenswärme wirklicher Existenz gegen die bleichen Schatten einer dürren dualistischen Abstraktion sprechen Stellen aus wie diese:

Und meinen Herd,
Um dessen Glut
Du mich beneidest.

Ich kenne nichts Ärmeres u. s. w.

Das Menschengeschlecht, als aus der Tiefe der eigenen Gattungskräfte sich selbst seine Seligkeit wie sein Leid hervorholend, schildert die Stelle:

Hier sitz' ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sei u. s. w.

Goethes eigene religiöse Herzensgeschichte wird, ganz im Sinne aller übrigen antiken Dichtungen Goethes, dem Prometheus untergelegt und so der griechische Heros mit seinen harten Zügen seelenvoll verinnerlicht:

Da ich ein Kind war,
Nicht wußte, wo aus noch ein u. s. w.

Im übrigen auch in dieser Ode dieselbe kühne und gedrängte Sprache, der glühend phantasievolle Stil des fünfundzwanzigjährigen Goethe.

Interessant als literarische Kuriosität ist es, daß diese Ode den Tod Moses Mendelssohns veranlaßte. Friedrich Heinrich Jacobi nämlich, der bekannte Philosoph und früherer Freund Goethes (ihr sehr interessanter Briefwechsel ist vor kurzem, 1846, erschienen), besuchte Lessing im Jahr 1780, also kurz vor dessen Tode. Er teilte Lessing handschriftlich diese damals noch ungedruckte Ode Goethes mit und fragte ihn, wie sie ihm gefalle. Lessing erklärte sich ganz mit den darin ausgesprochenen Gesinnungen einverstanden und rief: Ἓν καὶ πᾶν — ich weiß nichts andres. Die orthodoxen Begriffe von der Gottheit sind nicht mehr für mich; ich kann sie nicht mehr genießen. Da wären Sie ja, warf ihm Jacobi ein, mit Spinoza ziemlich einverstanden. Wenn ich mich nach jemand nennen soll, erwiderte Lessing, so weiß ich keinen andern. In diesem Sinne sprach Lessing weiter. Nach Lessings Tode erschien Jacobis Schrift „Über die Lehre des Spinoza", worin er der Welt diese geheimgehaltene wahre Gesinnung Lessings mitteilte. Mendelssohn, Lessings Freund, ein etwas beschränkter Deist, hielt den Pantheismus für eine Greuellehre und das Andenken seines Freundes durch Jacobis Erzählung beschimpft. Dazu kam, daß seine bisherige dürre, oberflächlich deistische Philosophie von zwei Seiten bedrängt zu werden anfing, von den sich regenden tiefen philosophischen und poetischen Kräften und von der pietistischen Schwärmerei. Lavater hatte an ihn die Mahnung ergehen lassen, entweder Christ zu werden oder offen auch mit seinem jüdischen Glauben als Philosoph zu brechen. Nun kam jene Nachricht über Lessing; er verfaßte

eine Schrift zur Widerlegung derselben (Moses Mendelssohn an die Freunde Lessings), und dieselbe regte ihn so heftig auf, daß er starb.

Der Wandrer (2, 91). Dies Gedicht gehört zu den genialsten Meisterwerken des damals in der vollsten Blüte der Phantasie stehenden Dichters. Ich versuche den reichen und vielfachen Inhalt, den das Gedicht unter dem einen Siegel des wärmsten und eigensten individualen Daseins zusammenhält, nach einigen Gesichtspunkten zu ordnen.

Zunächst finden wir in dem Gedicht den Gegensatz eines unbewußten Naturlebens mit sentimentaler Subjektivität verkörpert, einen Gegensatz, den Schiller so schön in seiner Abhandlung Über naive und sentimentalische Dichtung dargelegt hat. Es steht darin ganz auf dem Boden des Wertherromans, mit dem es ungefähr gleichzeitig sein mag. Wie Werther steht der Wandrer mit phantasievollem Gemüt, in elegischer Trauer einem ganz naiven Menschendasein gegenüber, das ruhig in sich beschlossen und still umfriedigt von den Schmerzen nichts weiß, die ein vertieftes Gefühlsleben bereitet. Wie Werther nimmt er den Säugling auf die Arme, der in himmlischer Gesundheit schwimmend vor ihm atmet; wie vor Werther entfaltet sich vor ihm, dem schwermütigen Betrachter, eine unmittelbare, ungebrochene Empfindungssphäre: ländliches Geschäft, einfache Wohnung, der Kreis der Ehe. Der sterbende Vater hat seine Tochter dem nachbarlichen Landmann vermählt; sie bauen die Erde, wo und wie er sie baute; die Hütte hat er aus dem umliegenden Schutte aufgeführt; so schließt sich, ganz wie im stillen Wege der Natur, Generation an Generation, Ring an Ring. Und in unbewußter Existenz, im sorglosen Genuß der Gegenwart ahnet die liebliche junge Frau nicht, daß es ein antiker Tempel ist, über dem und an dem sie wohnt; sie weiß nicht, welche Vergangenheit dieser Boden deckt, welche Werke der Kunst sie umgeben; daß der Fremdling um sentimentalen Naturgenusses, um antiker Kunsttrümmer willen durch die Sommerhitze wandeln kann, ist ihr nicht denkbar: sie fragt ihn, ob er Waren aus der Stadt im

Land herumbringe. Und er lächelt zu dieser Frage: er lächelt mit der leisen Rührung, mit der wir naive Fragen der Kinder vernehmen. Und wie den von der Natur Abgefallenen, den sentimentalen Idealisten die Sehnsucht nach einer festen Naturform, nach realer Erfüllung zu ergreifen pflegt, so wünscht auch unser Wandrer einst ebenso in stiller Hütte, im Schoß einer freundlichen Natur ruhen zu dürfen.

Schon in diesem Jugendgedicht zeigt sich ferner, mitten unter den Stürmen genialer Emanzipation des Subjekts, des Dichters Richtung auf versöhnenden Naturfrieden in der Menschenwelt. Goethe ist der humanistische Dichter, der die ewigen Formen, unter denen das Menschenleben auftritt, die stille Naturgestalt, die durch alle Menschengeschlechter hindurchgeht, phantasievoll ergreift und in idealer Läuterung dichtend reproduziert. Schon hier zeigt er seine Art, neben der tiefsten Erschütterung des Herzens und aus der unendlichen Vertiefung der Subjektivität zu der stillen, einfachen Naturexistenz sich zu wenden und diese plastisch-idyllisch, in ganz homerischer Weise, vor uns hinzustellen. Was er später so rührend in Hermann und Dorothea geschildert, die Häuslichkeit und die Ehe und die lieben wiederkehrenden Geschäfte des Tages und all den Schatz von reiner Menschlichkeit, den jenes engwarme Dasein enthält — er hat es hier schon in wenig Meisterzügen hingeworfen. Die Hütte zwischen Gebüsch und Gemäuer, darin die junge Frau, abends ihren heimkehrenden Mann mit dem erst schlafenden, dann lächelnden und spielenden Säugling auf dem Arm erwartend, der Brunnen, aus dem sie dem müden, lechzenden Wandrer zu trinken holt, das Abendbrot, das sie ihm freundlich bietet, die Frage, ob er die Nacht lieber in der Hütte oder draußen unter dem milden Sommerhimmel zubringen wolle, die holde Geschäftigkeit, mit der sie ihn den Pfad aufwärts leitet — dies alles ist ein so einfach menschliches, so antik, so orientalisch ideales Bild und blickt uns mit Zügen ewiger Naturwahrheit an und ist aus dem Leben aller Jahrhunderte, der ältesten wie der modernen, geschöpft. Schon hier sehen wir, wie Goethe der Dichter der

Sitte und der Sittlichkeit ist: nicht die historische Bewegung, die ewig zertrümmert und baut, sondern die wiederkehrende Grund- und Naturform menschlichen Zusammenlebens ist die Heimat seiner milden und tiefen Poesie. Goethe ist der Dichter der Ehe und der Privatexistenz, der Dichter häuslicher Ansiedelung: dieser Grundzug des Friedens geht auch durch die glühendsten Befreiungsgedichte seiner Jugend; und in diesem Sinne wünscht der Wandrer, der ja kein anderer ist als Goethe, am Schlusse des Gedichts:

Leit' ihn zum Schutzort,
Vorm Nord gedeckt,
Und wo dem Mittagsstrahl
Ein Pappelwäldchen wehrt.
Und kehr' ich dann
Am Abend heim
Zur Hütte,
Vergoldet vom letzten Sonnenstrahl —
Laß mich empfangen solch ein Weib,
Den Knaben auf dem Arm!

Ein drittes Element dieses Gedichtes ist der Gegensatz zwischen der Kunst, die dem Naturprozeß in idealer Ewigkeit entnommen ist, und diesem Naturleben selbst, das in unendlichem Gebären und Zerstören, in immer neuer Genesis sich vollzieht. Der menschliche Leib, wie ihn die Kunst aus Marmor bildet, bedarf der Naturfunktionen nicht, er atmet nicht, er schläft nicht, er nimmt keine Nahrung; ihn reibt der Kampf des realen Lebens nicht auf; er steht nicht im Zusammenhang der endlichen Welt, nicht in der Kette von Reizen, Wirkungen, Bedingungen: er ist bloß ideale Form und als solche ewig und göttlich. Oder die Säule des Tempels: während der Baum, als bloßes Naturwesen, dem Wachsen, dem Prozeß der Ernährung und Assimilation, dem Altern und Absterben unterworfen ist, strebt sie in unaufhörlicher Jugend in die Höhe. Aber freilich — jene Kunstgebilde sind nur ewig dem Begriffe nach; sie sind nicht bloß reine Form; diese haftet am Stoffe, und dem Stoffe nach gehören auch sie zum großen Reiche der Natur, und das elementarische, das

vegetative Leben reißt sie in den Kreislauf, umlagert sie zerstörend und zeugend, und sie fallen endlich zerbröckelt der Natur in den Schoß zurück. Der Marmor verwittert, die Säule stürzt, die eingegrabene Inschrift erlischt, die Linien weichen aus. Je mächtiger das Naturleben, desto vergänglicher das Gebilde des Kunstgenius. Im rauhen Norden stürmen die Elemente gegen das Denkmal, im Süden untergräbt es die wuchernde Vegetationskraft, und ein Erdbeben stürzt den Tempel um. Und ebenso: wenn ein künstlerischer Genius, ausgerüstet mit der vollen Kraft der Menschengattung, ein ideales Werk vollbracht, so ist dies nicht auf immer ein Eigentum der Menschheit, nicht eine Befreiung von den Naturfesseln auf ewig; sondern Barbaren dringen nach, wilde Zerstörer, rohe Natursöhne, denen die Menschlichkeit noch nicht aufgegangen ist, schlagen das Meisterstück unempfindlich in Trümmer; religiöser Wahn legt die Brandfackel an das Heiligtum der Kunst, und manches, was bloß dem idealen Genuß der schönen Form bestimmt war, dient wieder dem realen Nutzen des natürlichen Lebens selbst, zum Beispiel der Marmor zum Kalkbrennen. Dieser Gegensatz zwischen der Kunstwelt und Natursphäre bildet die Stimmung, in welcher der Reisende durch das italienische Land wandert. Mitten in der reich hinstreuenden Natur dieses Landes findet er plötzlich zwischen dem Gesträuch Spuren ordnender Menschenhand; er tritt über eine Inschrift; er steht vor den Trümmern eines Tempels; aus der verworrenen Fülle der ewig keimenden Natur blickt ihn plötzlich die Gestalt des bildenden Genius an. Aber Staunen und Entzücken mischt sich mit der Schwermut über den Untergang auch jener unsterblichen Bildungen. Glühend webst du über deinem Grabe, ruft er dem Genius zu; über dir, o Unsterblicher, ist dein Meisterstück zusammengestürzt. Efeu umkleidet die schlanke Götterbildung der Säule; Moos deckt ihr heiliges Haupt; einsam strebt sie aus dem Schutte empor und blickt mit erhabener Trauer auf ihre zertrümmerten Schwestern zu ihren Füßen! Brombeergesträuch wuchert über den Gefallenen, und hohes Gras wankt auf dem Schutte. Das Natur-

leben hat den Sieg davongetragen, und doch war die Kunst ja nur eine Verherrlichung der Natur. Aber sie, die Natur, hat zahllose Wesen zu versorgen, sie achtet keinen Anspruch auf Dauer, über Trümmern, über Gräbern schafft sie jeden liebend zum Genuß des Daseins und läßt eine Fülle von Gegenwart, von Leben aus dem Schutt emporblühen. Die Schwalbe baut ihr Nest an das Gesimse und fühlt nicht, welch hohen Zierat sie verklebt, und zwischen der Vergangenheit erhabne Trümmer baut der Mensch für die Bedürfnisse des Augenblicks seine Hütte. So versöhnt die ewig lebendige Natur den Betrachter mit der ewig zerstörenden; er wendet sich kindlich gläubig zu ihr zurück und bittet:

O leite meinen Gang, Natur!
Den Fremdlings-Reisetritt,
Den über Gräber
Heiliger Vergangenheit
Ich wandle —

und so begehrt er auch schließlich für sich nur eine stille Gegenwart, ein friedliches Naturdasein, ohne schwärmerisch sentimentale Trauer und Sehnsucht nach dem einst Gewesenen. Diese Beziehung zwischen Kunst und Natur scheint Goethe selbst in spätern Jahren für das eigentliche Thema des Gedichts gehalten zu haben, da er es unter den Abschnitt Kunst versetzte.

Nach einer andern Seite hin ist dies Gedicht ferner zugleich ein Bild italienischen Lebens und italienischer Natur. Es ist eine Vorahnung, eine geniale Divination dessen, was er einst selbst dort sehen und erleben und so meisterhaft uns schildern sollte. Grade so, wie es dem Wanderer begegnet, tritt in Wirklichkeit das italienische Land und seine Sitte dem Reisenden entgegen. Mitten im Gebüsch des Berges, auf einsam staubigem Pfade stößt er, wie in dem Gedicht, auf einen halbzerstörten Tempel, einst die edle Wohnung eines heitern Gottes, dessen aufrechtstehende Säulen Schlingpflanzen umkleiden, dessen niedergestürzte Werkstücke aus Schutt und hohem Grase halb hervorblicken. Und daß eine menschliche Hütte an das Gemäuer geklebt ist, daß an der

Schwelle ein junges Weib mit dem Säugling im Arme dasitzt, in freier Grazie der Formen und der Bewegung ein Vorbild für die Madonnenmaler, daß sie am schwülen Abend dem durstigen Wanderer einen Trunk aus dem Brunnen oder einen Schluck Wein reicht, während ringsum die Natur in dunstiger Farbenglut verschwimmt — diese ideal idyllische Szene wiederholt sich in Unteritalien in ähnlicher Weise überall. Und die milde Wehmut, die aus den Resten einer großen Vergangenheit auf jedem Schritt in Italien zu uns spricht, mischt sich ganz wie in dem vorliegenden Gedicht in das Gefühl des vollen Fruchtlebens der Natur und in den Genuß der idealen Formen und Farben des Landes. Eigentümlich italienisch ist es auch, wenn der Wandrer in folgenden Worten seinen Segen über den Säugling spricht:

Du, geboren über Resten
Heiliger Vergangenheit,
Ruh' ihr Geist auf dir!
Welchen der umschwebt,
Wird in Göttерselbstgefühl
Jedes Tags genießen.
Voller Keim! blüh' auf,
Des glänzenden Frühlings
Herrlicher Schmuck,
Und leuchte vor deinen Gesellen!
Und welkt die Blütenhülle weg,
Dann steig' aus deinem Busen
Die volle Frucht
Und reife der Sonn' entgegen!

Denn so gingen leuchtende Kunstgenien in Italien auf, von früher Jugend auf unbewußt genährt und erzogen von dem Geiste der Vergangenheit, deren halbverborgene und verwitterte Gestalten sie umgaben: so ging bei dem Anschaun antiker Sarkophage in Niccolo Pisano das Bewußtsein der Skulptur wieder auf; so läuterten Raffaels Phantasie die Fresken in den Bädern des Titus, und liest man im Vasari die Geschichte der ältern italienischen Kunst, so findet man die merkwürdigsten energischen Männer, die kühnsten Schicksale, Individualitäten,

die, von dem Geiste der Vorzeit umschwebt, „in Götterselbstgefühl jedes Tags genossen", und aus manchem Städtchen, manchem Dorfe ging einer jener Jünglinge hervor, die durch die Göttergabe der Kunst vor ihren Gesellen leuchteten.

Alle diese Beziehungen finden sich nun in dem Gedicht unbefangen verarbeitet zu einer plastischen Szene, zu einem kleinen, lebendigen Drama, gefaßt in den Rahmen einer Handlung. Mit dem geringsten Aufwand, in wenigen enthaltsamen Strichen entwickelt sich das äußere Bild der Szene, das innere Bild der Empfindung leicht und sicher vor uns. Die beiden Gestalten, der sentimentale Kunst- und Naturfreund und das naiv-freundliche junge Weib kontrastieren ebenso wahr als bedeutungsvoll miteinander. In den Worten des Wandrers malt sich überall der sentimentale Träumer, der schwermütige Enthusiast, und bei jedem Schritt von Betrachtung aufgehalten, hat er anfangs fast kein Ohr für die Worte der hilfreich-geschäftigen Begleiterin. Er findet sie in des Ulmbaums Schatten an der Felsenwand sitzen und bittet, seine Bürde hinwerfen, neben ihr ausruhn zu dürfen. Auf ihre Frage, ob er Waren aus der Stadt im Land herumtrage, lächelt er und spricht in langsam und schwermütig wiederholenden Worten: Keine Waren bring' ich aus der Stadt. Er bittet, ihm den Brunnen zu zeigen. Die junge Frau führt ihn durchs Gebüsch den Felsenpfad hinauf: wandernd entdeckt er Spuren ordnender Menschenhand, er entdeckt ein moosbedecktes Architrav, eine Inschrift, über die er tritt. Weiter hinauf, weiter, Fremdling, ruft sie ihm zu, ohne zu wissen, warum er stehn bleibt, was er anstaunt. Sein inneres Leben ist dem Naturkinde verborgen. Droben, sagt sie, sind noch viel solche Steine um meine Hütte. Droben, wiederholt er gedankenvoll, indem sein Sinn und sein Auge noch immer auf den Trümmern zur Seite ruht. Da plötzlich öffnet sich das Gebüsch, und ein verfallener Tempel steht vor dem Überraschten, dem in heiliger Ehrfurcht und tiefer Klage Betrachtenden. Hier ist die Steigerung einfach und vortrefflich. Sie zeigt ihm den Brunnen, aber er hört nicht auf sie. Sie geht, ein Trink-

gefäß zu holen, und alleinbleibend ergießt er sich in Gefühl und schwelgt in Anschauung. Sie kehrt wieder und gibt ihm den Knaben, indes sie Wasser schöpfen geht. Der Anblick des Kindes, das er hält, das warme gegenwärtige Leben, das in seinen Armen atmet, führt ihn von der Kontemplation zu dem erfüllten Moment zurück, und noch halb in Kunstandacht versunken, wünscht er dem Knaben, einst ein hoher, leuchtender Künstler zu werden, würdig des Bodens, auf dem er geboren. Jetzt kehrt die Frau zurück, und er trinkt, und so gelabt tritt er immer mehr aus der Phantasie heraus, und er hat Freiheit für die umgebende Natur und für das Geschick der Menschen, zu denen er gekommen. Wie alles herrlich grünt umher und blüht, ruft er aus. Ihr wohnet hier? fragt er. Die Frau hat ihn gebeten, mit ihnen das Abendbrot zu teilen; sie erzählt ihm in zwei Worten ihr Schicksal: alles trägt das Gepräge antik-homerischer Einfalt. Indes sie in naiver rührender Mutterart den erwachten spielenden Säugling liebkoset, hat den Wandrer das unbewußte Naturdasein der ländlichen Familie in die kontemplativ-innige Stimmung zurückversetzt, und die alliebende, lebenspendende, jeden Augenblick mit Dasein reich ausstattende Natur ist es nun, die er feiert. Aber ihm ist jenes friedliche Glück noch nicht beschieden, er ist der Wandrer, und in diesem schmerzlich-wonnigen Bewußtsein steht er auf und sagt: Leb wohl, du glücklich Weib. Dieses Prädikat gibt er ihr jetzt. Du willst nicht bleiben? fragt sie ihn. Gott erhalt' Euch, segn' Euren Knaben! ist seine Antwort. Nach kurzer Erkundigung wegen des Weges geht er mit demselben Gefühl den Pfad weiter und bittet die liebende Natur, auch ihm, dem Fremdling, dem Reisenden, einst ein Asyl zu schaffen, vor Glut und Kälte geschützt, verschönt durch ein holdes Weib, den Knaben auf dem Arm. — Hier ist alles Bewegung und Leben; tiefes Gefühl und betrachtende Weisheit; charaktervolle Gestalt der Szene und seelenvoller Klang der Empfindung. Neben der Simplizität der Zeichnung tragen die Worte ganz die Glut des Kolorits, die Kühnheit der Phantasie, die Tiefe der Auffassung an sich, wie die

Gedichte Goethes aus jener vorzugsweise produktiven Zeit seines Lebens.

Mahomets Gesang (2, 42). Diese schöne Ode, zuerst 1773 im Göttinger Musenalmanach mit einigen, doch geringen Varianten gedruckt, sollte ursprünglich in das Drama Mahomet, das nicht zur Ausführung kam, eingeschaltet werden. Die Idee dieses Dramas, so wie Goethe uns davon später benachrichtigt hat, war eine ebenso tiefe als durch alle Erfahrung bestätigte: daß nämlich irgend ein Unendliches, sowie es den Boden des bloß Gedachten und der bloß subjektiven Begeisterung verläßt und in die reale Wirklichkeit endlicher Bedingungen und Schranken übergeht, notwendig seinen idealen Charakter aufgibt, sich mit selbstsüchtigen Motiven mischt und, indem es seinen Träger, den großen historischen Genius, durch den Tod diese Schuld bezahlen läßt, ihm und sich selbst nach so vollzogener Gerechtigkeit den Triumph bereitet. So trat Mahomet in dem projektierten Drama mit den reinsten Absichten und der edelsten religiösen Begeisterung unter die Menschen; aber in dem Widerstand, den er findet, in der Nötigung, die harte entgegenstrebende Welt durch alle Mittel zu überwinden, greift er, von sich selbst abfallend, zur List, zur Grausamkeit; er hat Mord geübt, der Mord kehrt sich im Widerstoß gegen ihn; die Frau des Mannes, den er hat vergiften lassen, vergiftet ihn wieder; so seinen Abfall durch den Tod büßend, erhebt er sich noch zuletzt in edler Fassung, läutert scheidend seine Lehre, die nun auf immer im Orient befestigt ist, und stirbt. — Von den Gesängen, die in dies Drama eingeschaltet werden sollten, ist die vorliegende Ode noch übrig. Sie sollte auf dem höchsten Punkt des Gelingens von Ali zu Ehren seines Meisters Mahomet vorgetragen werden, und darauf bezieht sich die Überschrift „Mahomets Gesang", das heißt Gesang *für* Mahomet oder *aus* Mahomet.

Das Gedicht schildert den *Lebenslauf* eines *Stromes*, den Ursprung, das allmähliche Werden und Anschwellen eines jener gewaltigen Wasser, die in heißen Klimaten, durch unendliche Wüsten und paradiesische Gefilde, zum Ozean fort-

rollen. Diese Schilderung ist überaus wahr, kühn, großartig: sie entfaltet ein bewegtes Naturgemälde im großen vor uns, es ist ein Stück physikalischer Geographie, mit glühendem Kolorit, im rapiden Schwunge der Begeisterung vor uns ausgebreitet. Hoch im Gebirge, über Wolken, wird der Quell geboren, rein und freudehell, wie der Blick des Sternes; niederstürzend auf den Marmorfels, jauchzt er aufspringend nach dem Himmel wieder; in verschlungenen Gängen jagt er bunten Kieseln nach und reißt schon frühe seine Bruderquellen mit sich. Er gelangt ins Tal, und drunten werden unter seinem Fußtritt Blumen, und es lebt die Wiese von seinem Hauch. Die Blumen umschlingen seine Kniee und schmeicheln ihm mit Liebesaugen; doch sie können ihn nicht halten: schlangenwandelnd dringt er weiter zu der Ebene. Und nun wird sein Strom immer mächtiger: von allen Seiten schmiegen sich gesellig Bäche ihm an, an deren Blut die Sonne saugt, die der gierige Sand der Wüste fraß; er nimmt sie auf, um sie zu dem ewigen Vater Ozean zu tragen. So trägt ihn ein ganzes Geschlecht als seinen Fürsten empor: Länder werden nach ihm benannt; Hauptstädte mit Marmorpalästen blühen an seinen Ufern, er trägt Zedernhäuser auf den Riesenschultern, über seinem Haupt wehen tausend Segel zum Himmel auf. Doch alles läßt er hinter sich und trägt freudebrausend seine Brüder und Kinder und Schätze dem erwartenden Erzeuger, dem Ozean, ans Herz.

Diese Schilderung könnte, so wie sie da ist, ganz für sich bestehen und durch ihr eignes Leben und die Fülle von Naturanschauung die Phantasie entzücken. Aber schon die Überschrift „Mahomets Gesang" gibt dem Ganzen noch eine allegorische Beziehung, einen allgemeinen Sinn. Was an sich in der Phantasie lebt und ist, wird wiederum zum Bilde für ein geistiges Verhältnis, für historische Lebensprozesse. Der Strom ist zugleich der große geschichtliche Genius, der, im stillen sich entwickelnd, aus der Dunkelheit hervortretend, endlich ganze Menschengeschlechter, ganze Völker und Länder in den Sturm seiner Idee mitfortreißt. Auch er fesselt den Menschen an seine Persönlichkeit, auch ihn nähren Zuflüsse von allen Seiten;

das Häuflein getreuer Anhänger erweitert sich im großen Zuge historischer Zeitideen zu Völkerscharen, die sein Wort zündend ergreift. Getrieben von dem strengen Gotte, der ihn erfüllt, können ihn die kleinen, warmen, engen Verhältnisse des Lebens nicht halten: auch die Liebe nicht, die mit Blumenketten seine Kniee zu umschlingen trachtet. Er geht auf der reformatorischen Bahn weiter. Menschen, die ohne ihn in der gemeinen Alltäglichkeit verkümmert wären, reißt er an sich, und sie werden von ihm auf der Woge großer Taten fortgetragen. So steigt sein Ruhm, so schafft er Leben und Geistesfülle, so gestaltet er erobernd, umstürzend, bauend eine Welt und nennt sein Jahrhundert nach sich und verliert sich endlich in den großen Ozean des allgemeinen Lebens. Ein solcher Strom, im Gebirge geboren, die Wüste belebend, zusammengeflossen aus allen kleinen Wassern, die über ein Land verbreitet sind und die ohne ihn sich verloren hätten, ein solcher Strom war auch Mahomet, der Religionsstifter, der Eroberer, der intensive Ausdruck seines Volkes und des ganzen Orients. Das Gedicht ist also zugleich ein Hymnus auf große reformatorische Helden: indes immer so, daß die sinnliche Wirklichkeit, die energische Phantasie über die allegorische Beziehung, wie einem Dichter geziemt, das Übergewicht hat und daher die Deutung sich nur an die großen Züge vergleichend zu halten hat, sich aber verirren wird, wenn sie im Einzelnen allegorisieren will. Auch sonst ist übrigens von Dichtern schon die Parallele zwischen einem Fluß und dem Menschenleben gezogen worden: so vergleicht Bettina in ihren Briefen sehr artig Goethe mit dem Rhein und seine Geliebten alle mit den Nebenflüssen, die er einen nach dem andern aufnimmt. So hat Stolberg einen „Felsenstrom" gedichtet, der manche Analogie mit unserm Gedicht hat, aber durch Gezwungenheit und falsche Erhabenheit des Ausdrucks, sowie durch mangelnde Größe der umfassenden Phantasie und geringere Tiefe der Idee hinter der Goethischen Dichtung zurückbleibt.

Adler und Taube (2, 57). Auch dies Gedicht fällt durch Stil und Ton in dieselbe Zeit, wo die schon besprochenen Oden

entstanden. In einer Tierfabel wird ein Menschenschicksal, ein Lebensverhältnis dergestalt allegorisiert, daß der erzählte individuelle Vorfall, abgesehen von seiner allgemeinen Bedeutung, durch die Phantasie der Schilderung eine wirkliche Gegenwart und eine volle Lebenssättigung erhält. Ein Adler sinkt, von dem Pfeil des Jägers getroffen, in einen Myrtenhain hinab, die Schwingkraft des Flügels ist auf ewig weggeschnitten, und nie mehr kann er durch den hohen Himmel der Sonne sich entgegenheben. Da kommt ein zärtlich Taubenpaar, freut sich des lieblichen Naturüberflusses, der Blumen, des Baches, erblickt den Trauernden und spricht ihm Mut ein. Hast du nicht alles hier, ruft ihm der Tauber zu, zur ruhigen Glückseligkeit? Das wahre Glück ist die Genügsamkeit, und diese hat überall genug.

O Weise! sprach der Adler, und tief ernst
Versinkt er tiefer in sich selbst:
O Weisheit! Du redst wie eine Taube!

Hier ist nun die Schilderung sowohl des verwundeten Adlers, den der allgegenwärtige Balsam allheilender Natur heilt, und seiner innern Trauer, wie er zur Eiche hinaufblickt, hinauf zum Himmel, und eine Träne sein hohes Auge füllt, als des buhlenden Taubenpaars von energischer Lebendigkeit der Phantasie. Auch die lange Aufzählung der fröhlichen Güter des kleinen Paradieses, die der Adler mit einem düster kurzen Worte unterbricht, trägt die warmen Farben einer ebenso glänzenden als naturwahren Schilderung. Indem uns so das Schicksal und die Stimmung des Adlers von dem Dichter nahe gebracht wird, verallgemeinern wir von selbst nachdenklich sein Los zu einem auch in andern, auch in menschlichen Sphären wiederkehrenden. Auch unter den Menschen gibt es Adlergeister, nur in gewaltiger Wirksamkeit sich genügende Genien, für das Sonnenreich idealer Freiheit Bestimmte, Geister, getrieben von mächtigem Drange, durch ein inneres Feuer hinausgeführt über die engen, stillen, warmen Kreise des in gewöhnlichen Genüssen sich befriedigenden Lebens, in denen andere ein

sanftes Glück finden. Solche idealistische, phantasievollere Menschen verschmähen das friedliche Wohlleben, die in Arbeit und Festen sich abrollenden Tage, selbst die Liebe und die Ehe und das wohnliche Haus; sie empfinden die ungestörte Gewohnheit wie Fessel und Band. Und wenn das Schicksal sie zu solchem Glücke anmutiger Beschränkung verurteilt hat, wenn ein bürgerlich rings umfangendes Leben den Schwung und Adel des Gemütes tödlich durchschneidet, begreift der gewöhnliche, der für reichlichen Sinnengenuß bestimmte Mensch, der in der Ordnung des Alltäglichen behaglich sich ergehende Philister die Schwermut jener hohen Seele nicht. Die Taubennatur nennt den gefesselten Adler undankbar und predigt von Genügsamkeit und Selbstbeschränkung. Denken wir uns einen Geist wie Napoleon als guten Familienvater in einem Bürgerhause, sein Auskommen habend, von beschränkt fleißigen Werkeltagsnaturen umgeben, oder einen Dichter voll arbeitender Phantasieentwürfe etwa als Aktuar in irgend einem Verwaltungsbureau vom Morgen bis zum Abend beschäftigt, oder etwa im Großen ein Volk, wie das französische, gefangen in den Schlingen einer auf den Stand der Börsenpapiere allein achtenden, vor allem auf Sicherheit der eigennützigen Bourgeoisie bedachten ängstlichen Krämerpolitik — so haben wir in geistig-menschlicher Sphäre von selbst dasselbe Verhältnis, in dem uns die kühn phantasiereiche und genial plastische Darstellung des Dichters den Adler unter Tauben erblicken läßt. Und auch bei jenem menschlichen Gegensatz wird der Genius dem verwunderten Vulgärverstande nicht anders antworten können als: O Philister, du redest weise, wie ein Philister.

Die Harzreise im Winter (2, 48). Zu diesem an sich dunklen, aber an den wundervollsten Einzelnheiten überaus reichen Gedicht hat uns Goethe selbst in einer ausführlichen Erklärung den Schlüssel geliefert.

Es war im Spätherbst oder Anfang des Winters 1777, da der Dichter den Ritt auf das Harzgebirge machte, dessen unmittelbarer poetischer Abdruck dies Gedicht ist. Goethe, der

schon berühmte Dichter, hatte, wie er selbst sagt, seit Erscheinen des Werther von Leidenden, Unglücklichen, Sentimentalen manchen schriftlichen Andrang zu erdulden, und so schrieb ihm von Wernigerode aus auch ein gewisser Plessing, legte ihm in ausführlichen Selbstgeständnissen seinen zerrissenen Gemütszustand dar und forderte von dem Herzenskenner Rat und Hilfe. Goethe ging das innere Schicksal des Unglücklichen nahe: er wünschte ihn persönlich kennen zu lernen. Nach Weimar konnte er den jungen Mann nicht bescheiden, es mußte also eine Gelegenheit gefunden werden, ihn zu besuchen. Diese bot sich aber nicht so leicht, denn Goethe befand sich damals in einer Art Hofgefangenschaft: der Herzog konnte ihn nicht entbehren, weder bei Staatsgeschäften, deren Goethe immer mehr aufgeladen wurden, noch bei rauschenden Vergnügungen. Goethe brachte fast Tag und Nacht bei dem Fürsten zu: im Strom der Feste, im Taumel des Übermuts, im Drang der Geschäfte und politischen Einrichtungen wurde nach den heimlichen Herzensbedürfnissen, nach dem stillen Dienst der Musen und des Genius nicht gefragt. Nun ereignete es sich, daß der Herzog in der genannten Jahreszeit eine große Jagd auf wilde Schweine beschloß, über deren Verwüstungen das Landvolk häufig Klage geführt hatte. Goethe durfte dabei nicht fehlen: er erbat sich aber, einen Umweg machen und etwas später dem Hauptzuge der Jagd sich anschließen zu dürfen. Die Absicht bei diesem Umwege, bei diesem einsamen Ritt war eben der Besuch bei dem genannten Unglücklichen, der in Trübsinn und Selbstqual sich verzehrte. Dazu kam noch ein andrer Zweck. Wie so vieles andere, verlangte man von Goethe auch Anteil an den Bemühungen für Hebung des Bergbaues im Herzogtum. Aber Goethe kannte den Bergbau nur im allgemeinen: nun wollte er auf eben jener Reise durch Besichtigung der Harzgruben eine nähere Anschauung desselben gewinnen. Auf diese gestützt, konnte er dann ein weiteres Studium der Bergwissenschaft vornehmen, denn bei seiner so ganzen, so gesunden Natur blieb er einer anschauungslosen, abstrakten Theorie immer unzugänglich. Es war rauher Winter,

als er den Ritt begann; das Unternehmen war bedenklich. Aber grade die Winternatur reizte ihn damals am meisten; grade die Gefahr, die einsame Verlassenheit auf rauhen Gebirgshöhen, mitten in Schneestürmen, zog den glühenden, die Kraft des Genius und des Widerstandes in sich fühlenden Mann mächtig an. Der damalige liebevolle Zustand seines Innern (Goethes eigene Worte) trieb ihn unwiderstehlich zu der Bekanntschaft mit dem Leidenden, dem die schöne Welt wiederzugewinnen, der umschleierte Blick zu öffnen, dessen Herz durch freundliche Zusprache zu erquicken war.

Dies sind die Umstände und Veranlassungen zu der Harzreise. Man muß sie kennen, um in dem fragmentarischen, geheimnisvoll von einem zum andern hinüberspringenden Gedicht den Faden des Zusammenhanges sowie die Deutung der Einzelnheiten zu gewinnen. Der Dichter schrieb hin, was ihm auf der Reise an Gedanken und Bildern wechselnd durch den Sinn gezogen. Die Leiden des Menschenherzens, die Szenen der Jagd, die sich vor ihm auftuenden Anschauungen der Natur gehen durcheinander; des Dichters geistiger Blick weilt bald hier, bald dort; eine plötzlich vor ihm geschehende Veränderung der Naturszenerie, ein zufälliges Begegnis unterbricht den Gedankengang. Der rauhen Wintergegend, dem Bewußtsein der Gefahr, dem Andenken des zerstörten Menschenlebens angemessen, liegt über dem ganzen Gedicht ein düstrer Ton, eine ernste Größe; sonst aber herrscht die größte zusammenhangslose Mannigfaltigkeit. Auch dies Gedicht ist eine Improvisation: es ist bald nach den empfangenen Eindrücken hingeworfen, der Zwang innerer Erregung trieb den bewegten, ganz erfüllten Dichter zu abgebrochenen Bekenntnissen, und so gelangte das Produkt nicht zu der idealen Läuterung, die nur ein freies künstlerisches Bilden gewähren kann. Aber diesen Mangel ersetzt es durch desto größere Energie und Frische alles Einzelnen. Die Naturbilder, die uns vorgeführt werden, treten flüchtig, aber mit plastischer Bestimmtheit und unwiderstehlicher Wirklichkeit vor uns hin. So wenn es heißt: „Aber abseits, wer ist's? Ins Gebüsch verliert sich sein Pfad. Hinter

ihm schlagen" u. s. w. Oder gleich am Anfang: „Dem Geier gleich, Der auf schweren Morgenwolken" u. s. w. Auch die Stellen, die das Schicksal des Herzens, Glück und Unglück, Liebe und Menschenhaß und die ewige überfließende Fülle von Genuß und Freude, die das Dasein gewähren soll und gewährt, behandeln — auch diese sind von der erhabensten Phantasie und der weichsten Stimmung sanften Mitleids eingegeben. Wie in Wanderers Sturmlied der Genius und die innere Lebenskraft es ist, die dem Wanderer allen Drang der Elemente überwinden hilft, so ist es hier die Liebe, die, in des Dichters Seele wohnend, ihm den Winter mit Grün schmückt, durch die Nächte ihm leuchtet, über grundlose Wege auf öden Gefilden ihn leitet; die Liebe, die auf Flügeln des Sturms ihn emporhebt, mit dem tausendfarbigen Morgen ihm ins Herz lacht, so daß seine freudigen Psalmen mit den Winterströmen vom Felsen stürzen. Zum Schluß hat der Dichter den Brocken erreicht, jenen Gipfel, den mit Geisterreihen ahnende Völker kränzten; die Lande liegen vor ihm, die Wolken unter ihm, von den Höhen ringsum gehen die Metall- und Wasseradern aus, die die Reiche der Erde tränken, und wie das ehrwürdige Berghaupt „geheimnisvoll offenbar" über der erstaunten Welt schwebt, so strebt der Geist aus den Nebeln der Schwermut und der Niederung alltäglichen Treibens aufwärts zu idealen Höhn, von wo alles zu schöner Harmonie sich ordnet und das Einzelne zum Gesamtbild aller Dinge sich zusammenschließt.

Seefahrt (2, 56). Dies Gedicht ist eigentlich keine Ode, kein freier Gesang, aber es steht mit den schon besprochenen Oden ganz auf demselben geistigen Boden, wie wir gleich sehen werden: auch formell schließt es sich ihnen darin an, daß es, ganz wie jene, zugleich individuell und allegorisch ist. Goethe selbst hat es unter die Oden eingereiht. Was die Form im engern Sinne anbelangt, nämlich Sprache und Metrum, so hat das Gedicht große Verwandtschaft mit den antikisierenden Liebesgedichten, die einige Jahre später entstanden, wie Morgenklagen, Amor als Landschaftsmaler. Gleich diesen

ist es in Trochäen geschrieben; und auch hier findet sich die Wendung mit vorausgehendem Verbum vor. Zum Beispiel:

Ziehn die Segel, ziehn die hohen Wolken,
Jauchzen an dem Ufer alle Freunde.

Man könnte darum versucht sein, die „Seefahrt" in die achtziger Jahre herabzurücken, wenn nicht aus den Briefen Goethes hervorginge, daß es am 11. September 1776 gedichtet ist. Goethe legte es einem Briefe an Merck von diesem Tage bei, ebenso dem Briefe an Lavater vom 16. September desselben Jahres mit der eigenhändigen Angabe Goethes: 11. September. Sieht man näher zu, so erinnert in der Tat manches in dem Gedicht an die Fülle und Kraft der Drangperiode, zum Beispiel manche kühne Zusammensetzung: Die Sonne lockt mit Feuerliebe, Reisefreuden wähnend wie des Einschiffmorgens, oder der geniale Tropus: Und die Segel blühen in dem Hauche, oder Konstruktionen wie: Und dem Schlaf entjauchzt uns der Matrose, Mir Geduld und guten Mut erzechend; oder die kühne Auslassung des Pronomens: (Es) wird Rückkehrendem in unsern Armen Lieb' und Preis dir — wo zugleich die kühne Nachsetzung des dir zu bemerken ist. Es ist darum das Gedicht ein sehr interessantes Dokument des Übergangs eines Dichtungsstiles in den andern; die reine, ruhige, kühle Gestalt steht in antiker Weisheit schon da, aber erst noch halb aufgetaucht aus dem genialen Naturalismus, noch durchglüht von dem Lebensfeuer der jugendlichen Phantasie.

Was nun zuerst die in dem Gedicht vorgetragene sinnliche Erzählung, die Fabel betrifft, so ist diese wiederum voll selbständiger Wirklichkeit. Ein Schiffer harrt lange im Hafen auf günstigen Wind, sein Schiff steht befrachtet. Endlich bläht sich das Segel: die Freunde wünschen ihm schnelle, glückliche Fahrt und hohe Güterfülle drüben. Der Morgen ist helle, jauchzend trennen sich die Reisenden von den Zurückbleibenden. Aber da kommen wechselnde Winde, und der Schiffer sucht sie zu überlisten, indem er in schräger Fahrt dennoch dem

Ziele zusteuert. Und es kommt auch der schreckliche Sturm, und die erzürnten Wogen spielen mit dem Balle. Und bebend und wehklagend stehen die Freunde und die Lieben an dem Ufer; der Schiffer aber steht männlich an dem Steuer, blickt herrschend in die grimme Tiefe

Und vertrauet, scheiternd oder landend,
Seinen Göttern.

Diese Schilderung ist reich an den lebendigsten konkreten Zügen, in denen sich die echte Dichterphantasie bewährt. So wenn es von dem Sturme heißt: „Aber aus der dumpfen grauen Ferne" u. s. w. Hier ist sowohl der Naturvorgang als die menschliche Empfindung dabei aufs glücklichste getroffen, und eines durch das andere erklärt, eines in das andere hinübergeführt — worin Goethe besonders Meister ist. Auch die Stelle: „Aber gottgesandte Wechselwinde treiben" u. s. w. malt die Sache aufs anschaulichste, trotzdem daß ein antiker Ausdruck, griechische Form die Worte bindet. Auch die Beschreibung des Harrens im Hafen, wo der Schiffer mit den Freunden sich Geduld erzecht, dann des Jauchzens und der rührigen Bewegung, vereinigt Wahrheit der Empfindung, naturtreue Zeichnung eines heutigen Hafenlebens mit naiven Zügen altgriechischer Sitten und Vorstellungen — so daß die ganz ideale und doch ganz bestimmte Physiognomie der Szene ebensosehr auf Liverpool oder Marseille wie auf das alte Korinth oder Syrakus paßt.

Hiermit ist aber die Bedeutung des Gedichts noch nicht erschöpft. Offenbar ist es nämlich auch in allgemeinem, symbolischem Sinne zu fassen und enthält persönliche Geständnisse und Lebenserfahrungen des Dichters. Der Schiffer auf dem Meer ist der Mensch, der sich auf die Reise des Lebens begibt, ist Goethe und sein Schicksal. Goethe liebte es in den ersten Jahren seines weimarischen Aufenthalts, das brausende Leben, das ihn in Weimar umfing, mit den Wogen des Meeres zu vergleichen: es stellte sich seine Empfindung wiederholt unter diesem Bilde dar. Dies lehren uns seine

Briefe. So schreibt er von seinem Gartenhäuschen, in dem er zuweilen Momente der Einsamkeit fand, er befinde sich darin wie im Schiff auf dem Meer. Noch näher an unser Gedicht schließt sich eine Stelle in einem Briefe an Lavater vom Jahre 1776 (6. März): „Lieber Bruder, sei nur ruhig um mich ... Verlaß Dich — ich bin nun ganz eingeschifft auf der Woge der Welt, voll entschlossen: zu entdecken, gewinnen, streiten, scheitern, oder mich mit aller Ladung in die Luft zu sprengen." — Auch Goethe hatte lange im Hafen gelegen, im elterlichen Hause, auf günstigen Lebenswind hoffend: da ward er in Weimar plötzlich mitten in das dichteste Getümmel versetzt und ward ein Spiel der Wellen und Stürme. Er schien seiner Bestimmung untreu. Die Freunde warnten, zürnten. In dem nichtigen Treiben des Hofes, in der ausgelassenen Zügellosigkeit gemeiner Alltagsgenüsse schien sein Genius erloschen. Goethe selbst hatte Momente der gedankenvollen Selbstbesinnung, wo er über manche Torheit trauerte, manche verlorne Stunde beklagte, dennoch aber Mut faßte. Gerade in jenem Taumel ward er reif, grade die trocknen Staatsgeschäfte wurden eine widerstrebende Realität, an der er sich bildete. Es war die Zeit innerer Selbstarbeit, in der er einen Charakter, eine Persönlichkeit und den hohen Kunststil erwarb. So konnte er auch jetzt noch seinem Zwecke treu bleiben: er steuerte auch seitwärts, die wechselnden Winde überlistend, dem Ziele zu; lavierend, aber doch gefördert. Und sollte der Sturm sein Lebensfahrzeug fassen, so würde er die innere Zuversicht nicht aufgeben und scheiternd oder landend seinen Göttern vertrauen. So ist dies Gedicht eine Konfession des Dichters, woran wir bei Goethe gewohnt sind, ein allgemeines Lebensbild, das jeden Menschen umschließt, und ein ganz individuell schilderndes Bild im einzelnen, mit dem die Phantasie auch ohne jene Verallgemeinerung volle Nahrung erhält.

Von der metrischen Form habe ich schon gesagt, daß sie aus fünffüßigen Trochäen besteht; hinzuzufügen ist nur noch, daß die Langzeile mitunter durch einen kurzen Vers von zwei Trochäen unterbrochen wird, der vortrefflich abschließt

und die Einschnitte der Erzählung bezeichnet. Das Gedicht erhält dadurch einen Ansatz zur Strophenform, aber auch nur einen Ansatz. Auch darin strebt es aus der Inhaltsfülle der Genialitätsepoche zu der Formenherrschaft, zu der antiken rhythmischen Gebundenheit heraus, auch darin ein eigentümliches Übergangsgedicht.

Ganymed (2, 61). Von den noch übrigen Oden möchte ich diese, die im Jahr 1789 gedruckt ist, noch verhältnismäßig am frühesten setzen, vielleicht noch vor das Jahr 1780 oder 1781. Die Sprache ist noch so kühn, so gedrängt, die Empfindung noch so voll und überschwellend: es ist noch nicht die ruhige ethische Erhabenheit wie in den gleich nachher zu erwähnenden Oden.

Die Grundquelle, aus der diese Ode geflossen ist, ist das Gefühl des Frühlingsmorgens. Der Frühlingsmorgen lacht, glüht, klingt in der mächtigsten Unmittelbarkeit in dem Gedichte, mit seinem unergründlichen Himmelsblau, mit seiner Liebeswonne und ewigen Wärme, mit den nebelerfüllten Tälern, den aus der Nacht herüberreichenden Rufen der Nachtigall, mit dem allseitigen Glanz seiner Blumen, Gräser und Lichter. Es ist die Ode des Morgens, wie umgekehrt die berühmte Stelle im „Faust", wo Faust der sinkenden Sonne nachsieht, ein ewiger locus classicus für die Abendempfindung bleiben wird. Die Sehnsucht, die den phantasievollen Menschen ergreift, wenn er in den blauen Morgenhimmel die Blicke senkt, jene Sehnsucht im Äther sich zu baden, aufwärts zu streben und zu schweben, erfüllt unser Gedicht, wie jene andre mehr elegisch weiche Sehnsucht, auf Flügeln der Sonne nachziehen zu dürfen, die erwähnte Stelle im „Faust". Goethe erkannte dies Morgengefühl mit tiefem Sinne in dem griechischen Mythus von Ganymed wieder, der als schöner Jüngling auf einem blumigen Hügel des Ida ausgestreckt liegt und hinaufgetragen wird in den hohen Göttersitz. So spielt Mythus und Naturschwärmerei in dem Gedicht durcheinander. Es ist ein religiöser Hymnus, der die Schönheit der Natur und die brennende, dürstende Liebe zu ihr verherrlicht und in

den Himmelsräumen von einer seligen Vereinigung mit dem Naturleben träumt. Der Frühling glüht wie ein Geliebter die Seele an, an das schmachtende Herz drängen sich seine Blumen und sein Gras, ein liebliches Lüftchen kühlt den Durst des Busens, liebend ruft die Nachtigall den sehnend begeisterten Träumer: ich komme, erwidert er, ich komme. Aber wohin, fügt er sich besinnend hinzu, ach wohin? Und da neiget sich die Wolke zu dem Liebenden herab, trägt ihn aufwärts, und umfangend umfangen fühlt er sich an dem Busen des allliebenden Vaters. Goethe hat gewiß kein Gedicht geschrieben, in dem die Macht der Phantasie und die Tiefe der Empfindung, die ewige Wahrheit der Naturstimmung und der Seelenstimmung zu so ergreifendem Einklang verbunden erscheinen. Auch der freie Rhythmus schließt sich in der Ode, zugleich kunstvoll und absichtslos, mit der nachgiebigsten Freiheit an das jedesmalige Gefühl an.

Gesang der Geister über den Wassern (2, 44). Daß in dieser Ode das Wasser als Bild und Symbol der Menschenseele gilt, sagt der Dichter ausdrücklich gleich am Anfange und darauf am Schlusse, während in den früher besprochenen Oden die allgemeine Bedeutung teils nur angedeutet oder dem Leser überlassen war, teils auch beide Auffassungsweisen leise durcheinander spielten. In der Ode „Mahomet" haben wir den Wasserstrom in Parallele mit dem Lebenslauf eines großen Menschen gefunden: hier werden die verschiedenen Stimmungen und Gemütszustände und Geistesstufen unter dem Bilde der wechselnden Formen des Wassers angeschaut. Wie das Wasser in ewigem Steigen und Niederfallen zwischen Himmel und Erde hin- und herschwebt, so die Menschenseele zwischen Realem und Idealem, zwischen Notdurft und Begeisterung, zwischen Gemeinem und Ewigem, oder wie man die Gegensätze sonst fassen will. Und wie das fließende Element, von Klippen im Sturz aufgehalten, unmutig zischt und schäumt, dann im Wiesentale ruhig sich ausbreitend den Mond und die Gestirne spiegelt, so regen heftige Leidenschaften die Seele in trüber Verworrenheit auf, oder mit klarer Harmonie nimmt sie die Bilder

der Welt und die ewigen himmlischen Ideen in sich auf. Jene Klippen sind dann die Hindernisse, an denen der begehrende Wille zersplittert. Oft ist es dem Menschen gegeben, in seiner raschen Entfaltung dem eigenen Zuge seiner Bestimmung folgen zu können, gleichwie der Wasserstrahl lieblich die glatte Felswand hinabrauscht, in einem Dunstschleier über der Tiefe schwebt und sich leisrauschend in diese verliert. Und endlich — wie die Welle ein Spiel des Windes ist und oft vom Sturm bis zum Grunde aufgewühlt wird, so ist die weiche, flüssige Menschenseele ein Spiel des Schicksals, das sie oft leise bewegt, oft bis in die Tiefen erschüttert. Diese Analogien sind von dem Dichter auch in diesem hellen Gedichte nicht auf Kosten des sinnlichen Bildes geltend gemacht, sondern auch hier hat dieses, das heißt die ganze Natureigenheit des Wasserelementes von der Phantasie eine volle Wirklichkeit erlangt, und während wir gedankenvoll den Schicksalen des menschlichen Innern nachsinnen, vollziehen sich vor unsrer Anschauung, vor unserm innern Auge und Ohr die Metamorphosen des feuchten Elementes. Jene Durchdringung des Ethisch-Metaphysischen mit der Anschauung der sinnlichen Natur wird durch die Überschrift Gesang der Geister über den Wassern dann noch in die Dämmerung des Erhabenen erhoben, in ein religiöses Gebiet geisterhafter Naturmystik, in ein Gebiet, wo die geistige und sinnliche Welt, die das verständige Bewußtsein getrennt hält, in eine totale Einheit zusammenfließen. Die rhythmische Form dieser Ode nähert sich der Regelmäßigkeit mehr als die frühern Jugendgedichte: es sind kurze, leichte, meist daktylische Zeilen (katalektisch-daktylische Dimeter).

Grenzen der Menschheit (2, 62). Es ist dies Gedicht ein vorzugsweise religiöser Hymnus, dessen Grundgefühl Ehrfurcht und Demut ist. Der gewaltigen Naturmacht des Ungewitters gegenüber fühlt sich der Dichter wie ein Kind vor dem uralten ehrwürdigen Ahnherrn, der mit gelassenem Ernst des Kindes zappelnde Leidenschaft zum Schweigen bringt. Ich küsse, ruft er, den letzten Saum seines Kleides,

kindliche Schauer treu in der Brust. Die Schranken der irdischen Existenz kommen ihm zum Bewußtsein. Ein endliches Wesen, wie der Mensch, schwebt ewig zwischen Ideal und Wirklichkeit: fliegt er dem erstern nach, so geht ihm der feste Boden konkreter Bestimmtheit und realer Bedingungen verloren; hält er sich an die letztere, so hat er eine starke Stütze, aber er ist beschränkt und gemein, ein enggebundenes Naturwesen, und nur den Göttern ist gegeben, jene geistigen Pole zu vereinigen. Dieser Gedanke erscheint dem Dichter in schönen Bildern: „Hebt er sich aufwärts" u. s. w. (Idealismus) und: „Steht er mit festen, markigen Knochen" (Realismus). Auch das, fährt er fort, unterscheidet den Menschen von den Göttern, daß wir in dem Fluß der Zeit mitbegriffen sind, daß uns die Welle des Lebens eine Weile hebt und trägt und wir dann versinken. Auch diese zeitliche Schranke alles Existierenden fällt bei jenen idealen Wesen, den Göttern, weg: ihr Dasein ist eine unendliche Kette, das unsrige ein enger Ring; vor ihnen wandeln viele Wellen, ein ewiger Strom, uns verschlingt die eine, die uns getragen. Das Gefühl der Raum- und Zeitschranken, das Gefühl der gegensätzlichen geistigen Momente, die in dem Menschen um die Herrschaft ringen und die, einzeln festgehalten, ihm ein unglückseliges, zerstückeltes Dasein bereiten, dies Gefühl ist echt religiöser Art und die Quelle aller Religion. In einem solchen Augenblick, wo Goethe die schmerzliche Erfahrung der Endlichkeit, in die wir gestellt sind, gemacht hatte, mag dieser Hymnus entstanden sein. Wie weit entfernt liegt diese Ode von der, die „Prometheus" überschrieben war! Dort war es der Freiheitstrotz des Subjekts, das seiner eigenen innern Unendlichkeit inne geworden, hier ist es die Demut des die Schranken aller Wirklichkeit in sich und um sich empfindenden Gemütes. Auch hier übrigens hypostasiert sich dies religiöse Bewußtsein nicht zu christlicher, sondern zu antiker Mythologie: der Dichter spricht von den Göttern, er denkt sich Zeus als den Donnerer, der segnende Blitze über die Erde säet. Von der rhythmischen Form gilt, was wir von der vorigen Ode gesagt: sie nähert sich der edlen schwungvollen Regelmäßigkeit.

Einen andern Standpunkt nimmt die Ode **Das Göttliche** (2, 63) ein. In den erhabensten Tönen, mit der mildesten Weisheit singt der Dichter hier den Lobgesang sittlicher Freiheit, idealer Ethik, der blinden Notwendigkeit des Naturgesetzes gegenüber. Unfühlend, ruft er, ist die Natur: sie folgt in unverbrüchlichem Zwange der Regel ihres Daseins. Sie urteilt, sie unterscheidet nicht: die Elemente rauschen ihren Weg fort, die Gestirne gehn dem Bösen wie dem Guten auf und unter, das Glück und der Tod treffen ohne Würdigkeit bald den einen, bald den andern, hier das reine Haupt des Knaben, dort den fluchbeladenen Greis. Aber jene sittliche Ordnung, von der die Naturprozesse nichts wissen — der Mensch ist berufen, sie zu üben. Über der natürlichen Welt baut er eine Welt der Gerechtigkeit, in der der Gute gelohnt, der Böse gestraft wird, eine Welt der Liebe, der geselligen Hilfe, des Mitleids, eine sittliche Vernunftordnung, wo der Irrende versöhnt, der Abschweifende zurückgeführt, der Kranke geheilt und gerettet wird. Edel sei der Mensch, ruft der Sänger, hilfreich und gut, denn darin liegt das Göttliche./ Wenn wir die Unsterblichen verehren, so denken wir im großen die Welt nach denselben sittlichen Zwecken, nach derselben Liebe von ihnen verwaltet, die der Mensch in seinem Busen findet/ So sei er durch hilfreiche Güte ein Vorbild jener geahnten Wesen im Himmel und schaffe des Rechten und Nützlichen, soviel er vermag. Auch hier ist die erhabene ernst-milde Sprache antiker Sittlichkeit und Religiosität von dem Dichter gebraucht, und wie in der vorigen Ode, so fühlen wir uns hier in die großen Hallen antiker Tragik versetzt, die von dem Schauer endlicher Vergänglichkeit, unwiderstehlicher Natur- und Schicksalsmacht und dennoch dem Ethos der Vernunft und sittlicher Freiheit durchweht sind. Dahin versetzen uns alle gebrauchten Bilder, zum Beispiel:

Nach ewigen, ehrnen,
Großen Gesetzen
Müssen wir alle
Unseres Daseins
Kreise vollenden.

War es in der zuletzt besprochenen Ode das sittliche Bewußtsein, das den Menschen von den Naturbanden befreit, so wird in dem Hymnus **Meine Göttin** (2, 45) die Gabe der Phantasie als die Befreierin von den Schranken des augenblicklichen realen Daseins gepriesen. Während alle übrigen Wesen vom Joche der Notdurft gebeugt wandeln und weiden und, bewußtlos in dem jedesmaligen Zustand aufgehend, die Wirklichkeit nicht von sich abwälzen können, öffnet die Phantasie uns ein inneres freies ideales Reich: sie ist als die schöne unverwelkliche Gattin dem sterblichen Menschen zugesellt, als die Gabe der Kunst und des schönen Scheins; sie als die Mutter des Ideals entführt uns dem Drucke. Der Dichter nennt sie das Schoßkind Jupiters, seine ewig bewegliche, immer neue, seltsame Tochter. Und weil sie lieblich und verzärtelt ist, sollen wir ihr wie unserer Geliebten begegnen; der nüchterne Verstand, der prosaische und bedächtige Nutzen, die alte Schwiegermutter Weisheit soll das zarte Seelchen nicht beleidigen. Zuletzt wendet sich der Dichter noch zu der älteren gesetzteren Schwester der Phantasie, zu der Hoffnung; sie ist ihre Schwester, weil sie uns ja auch die Zukunft vorbildet; sie ist die Treiberin, Trösterin und des Dichters stille Freundin. — Auch diese Ode hat herrliche Stellen, so besonders diejenige, wo die dumpfe seelenlose Knechtschaft der Tiergeschlechter geschildert wird:

Alle die andern
Armen Geschlechter
Der kinderreichen
Lebendigen Erde
Wandeln und weiden
In dunklem Genuß
Und trüben Schmerzen
Des augenblicklichen
Beschränkten Lebens,
Gebeugt vom Joche
Der Notdurft.

Auch hier ist antiker Stil und das Gewand des Mythus, so wenn der Dichter die Phantasie eine Tochter des Zeus

nennt. Im ganzen aber muß man doch gestehn, daß diese Ode hinter den übrigen zurücksteht. Die Allegorisierung der Phantasie und der übrigen Seelenkräfte unter dem Bilde eines verzärtelten Mädchens oder der Geliebten, oder dann wieder der Hausfrau, streift ans Prosaische, ans Spielende. Die Phantasie als Geistesvermögen war überhaupt ein zu abstraktes Thema, und die Verleiblichung ist nicht vollkommen zu stande gekommen. Die Schwiegermutter Weisheit, die Schwester Hoffnung, diese ganze Verwandtschaft der Phantasie, sind frostig allegorisch, und wie es der Allegorie immer geht, daß sich Bild und Idee in ihr nicht decken, daß Willkür und Witz ihr zur Seite stehen, so fragt man auch hier: Wieso ist die Weisheit die Schwiegermutter? Wer also ist der Gemahl? der Verstand? oder der Mensch selbst, dessen Gattin die Phantasie doch eben genannt worden? — Diese Fragen sind natürlich unnütz; der Dichter wollte nur im allgemeinen sagen, wie in dem Hause das junge Weib verzärtelt und beweglich ist, wie die Schwiegermutter grämlich und bedächtig dreinredet, so stehen sich in der Ökonomie der Seele Phantasie und Weisheit gegenüber. Aber eben dieses Wie-So macht das Prosaische dieser ganzen Wendung aus. Auch die Schilderung der doppelten Gestalt der Phantasie, der heiter-freundlichen und der ernst-düstern, entbehrt der Größe und Plastik, trotzdem daß die Züge gehäuft sind, deren Vielheit eben die innere Lebendigkeit dennoch nicht ersetzen kann.

Hiermit wären wir am Ende der von Goethe selbst unter dem Namen Oden zusammengestellten Gedichte. Sie sind nicht bloß der Form nach ähnlich, sondern sie bewegen sich alle in ähnlicher Gedankensphäre. Nun finden sich in anderen Gedichtgruppen noch einige, die in derselben freien Rhythmik abgefaßt sind, obgleich sie dem Inhalt nach einer andern Lebensperiode angehören. Am nächsten in Ton und Stil der eigentlichen Odengruppe verwandt ist

Pilgers Morgenlied. An Lila (3, 70). In welche Zeit dieses Gedicht voll dunkeln Feuers gehört, ist nicht gewiß. Vielleicht wurde es an dem Morgen gesungen, wo Goethe,

wie schon früher erzählt worden, sich mit schwerem Herzen von Wetzlar trennte, wo Lotte zurückblieb, und die Lahn hinabwanderte, um am Rhein sich Heilung zu holen. Lila wäre dann der poetische Name für die, die sich in Wirklichkeit Lotte nannte. Die Stimmung der zweiten Hälfte des Gedichts ist der Ode Wanderers Sturmlied und manchen Stellen der Harzreise analog. Auch hier sagt er, der rauhe Nord, der mit tausend Schlangenzungen ihm ums Haupt zische, sei nicht vermögend es zu beugen, wie er Zweige knicke, die schwachen Kinder, die von der Muttergegenwart der Sonne geschieden sind. Auch hier durchglüht ihn die allgegenwärtige Liebe, sie hat ihm Mut und Lebensfreude ins Herz gegossen, um allen Wettern die Stirn bieten zu können. In der ersten Hälfte des Gedichts, da wo der Wanderer der Stadt noch näher ist, schwelgt er mehr in heilig warmer Erinnerung der an Lilas Seite genossenen Stunden: jene Bilder schweben ihm vor, indes sein Auge durch den Morgennebel, der den Turm der Geliebten verhüllt, nicht dringen kann. Das ganze Gedicht ist etwas dunkel, voll Drang, und auch hier, wie bei den übrigen Jugendoden, liegt der Fehler mehr an zu großer Unmittelbarkeit, an zu viel in sich glühender und nur zuweilen emporflammender Empfindung als an dem entgegengesetzten Fehler der nichtigen Spielerei, woran die Poesien des alten Goethe laborieren.

Noch dunkler ist ein andres Gedicht, das überschrieben ist: **Elysium. An Uranien** (3, 68). Auch hier wird Lila erwähnt; danach gehört es gleichfalls nach Wetzlar. Die Form ist ähnlich wie bei den vorhergehenden; einzelne Züge voll Phantasieglanz und Dichterfeuer leuchten aus der drangvoll springenden, fragmentarischen Rede hervor. Es bezieht sich das Gedicht auf den Umgang mit Lotten und deren Freundin, die er hier Urania nennt. Es ist ein Gedicht, das nur der Dichter selbst vollständig verstehen konnte und nur in dem Augenblicke, wo er es sang, wo alle Szenen, die dort im Fluge von der Phantasie angestreift werden, ihm in der Erinnerung lebendig waren.

Nach den Hymnen oder Oden wende ich mich zu den

Geselligen Liedern,

indem ich also auch hier, abgesehen von der Form, den Inhalt der zu Grunde liegenden Stimmung und Empfindung zum Einteilungsgrunde mache. Goethes Muse ist wesentlich eine gesellige, weil sie überhaupt freundlich, zutraulich und dem Leben geneigt ist, weil der Dichter, bildsam, abhängig und menschlich-nachgiebig wie er war, weder in finster zusammengezogener Willenskraft mit der Welt feindlich kämpfte, noch in abstrakter Einsamkeit, in toter Stubenluft dem organischen Geflecht der Reize und Wirkungen des Lebens sich entzog. Goethe singt unter den Menschen: seine Lieder sind die Stimme der Menschenverhältnisse selbst. Bricht ein neues Jahr an, er bringt den Freunden einen ermunternden Gruß; schließen Gleichgesinnte einen frohen oder ernsten Bund, er weiß der Gesinnung und dem Moment einen erhöhten Ausdruck zu geben; dem behaglichen Männerkreis bei Tische gibt er ein Tischlied, das ihrer aller Stimmung wahr und treu ausspricht; auch unter liederlichen sorglosen Zechern hat er sich befunden und ihre Lage geteilt und singt, wie sie's lieben; und die schöne häusliche Sittlichkeit im Familienkreise, wo Mann und Frau sich aneinanderlehnen oder die Söhne und Töchter in fortblühenden Geschlechtern um die würdigen Eltern sich gruppieren, dieser ernste und heiligste Verein, diese lauterste Geselligkeit ist es, wo er gern verweilt, deren innerstes Gefühls- und Geisteswehen er mit besonderer Tiefe und Zartheit errät und wiedergibt.

Zu den frühesten und schönsten Liedern dieser Art gehört das **Bundeslied** (1, 76). Es ist noch jetzt vielverbreitet, pflegt in keiner Liedersammlung zu geselligen Zwecken zu fehlen, dient namentlich den Freimaurern zum Logenliede und eignet sich überhaupt vortrefflich dazu, irgend einen Bruderbund mit Gesang zu weihen. Ursprung und Veranlassung dieses Gedichts sind ungewiß und streitig. Hören wir Goethe selbst, so erzählt

er uns in Dichtung und Wahrheit von einem Pfarrer Ewald, der geistreich und heiter in Gesellschaft mit zu dem Kreise gehörte, welcher 1775 in Offenbach um Lili versammelt war. Zu dem Geburtstag dieses Pfarrers Ewald, fährt Goethe fort, ward das Bundeslied gedichtet. Goethe setzt hinzu: „Da dies Lied sich bis auf den heutigen Tag erhalten hat und nicht leicht eine muntere Gesellschaft beim Gastmahl sich versammelt, ohne daß es freudig wieder aufgefrischt werde, so empfehlen wir es auch unsern Nachkommen und wünschen allen, die es aussprechen und singen, gleiche Lust und Behagen von innen heraus, wie wir damals, ohne irgend einer weitern Welt zu gedenken, uns im beschränkten Kreise zu einer Welt ausgedehnt empfanden." Damit steht aber in Widerspruch, daß das Gedicht beim ersten Abdruck in Wielands Deutschem Merkur 1776 die Überschrift trägt: „Einem jungen Paar gesungen von Vieren." Also nicht zu einem Geburtstag, sondern eher zu einem Brautfest oder Vermählungsfest scheint es ursprünglich gedichtet. Vielleicht täuschte also Goethe in spätern Jahren sein Gedächtnis; vielleicht fällt das Gedicht schon in jene Zeit, von der das sechste Buch von Dichtung und Wahrheit spricht, nämlich wo der Schmerz über die gewaltsame Trennung von Gretchen überwunden und die beiden Goethischen Geschwister in häufigen geselligen Land- und Wasserpartien von fröhlichen Paaren umgeben waren, in welchem Kreise auch Gedichte nicht fehlten. Wie dem auch sei, das Gedicht entstand zu einer Zeit, in einem Zirkel, wo das freudige Gefühl des Zusammenlebens die heitern lieberwärmten Teilnehmer innig durchdrang. Und dies ist denn auch die Stimmung, die das Gedicht mit Meisterschaft ausspricht. Es ist ein Kreis, der sich genügt und im vollen Walten des Gemütes die engen Schranken des Bundes zu einer Welt von Glück, gegenseitigen Wohlwollens und heitrer Zufriedenheit ausdehnt. Die warme Sphäre, die der Bund geselliger Freunde um den Einzelnen verbreitet, gibt ihm auch Mut, das kalte draußen liegende Leben heiter zu betreten, und Hoffnung, in Zukunft den Wechselfällen, die kommen könnten, kühn zu begegnen. So öffnet

sich am Schluß des Gedichts, nachdem die Gewißheit der Bundestreue ausgesprochen und das Gefühl des Glückes in der Teilnahme seinen Ausdruck gefunden, die beruhigendste Aussicht auf die Fernen des Lebens:

Mit jedem Schritt wird weiter
Die rasche Lebensbahn,
Und heiter, immer heiter
Steigt unser Blick hinan.
Uns wird es nimmer bange,
Wenn alles steigt und fällt,
Und bleiben lange, lange,
Auf ewig so gesellt.

Das Lied hat zugleich den ungezwungensten und anmutigsten rhythmischen Schritt: es ist reiner Gesang in jeder Zeile, und Ausdruck und Sprache, so sehr sie dem Gefühle, das sie ausdrücken sollen, gewachsen sind, halten sich doch fern von jedem falschen Schmuck, von jeder Prätension. Die erste Gestalt des Liedes weicht übrigens nicht unbedeutend von der ab, die es später in den Gesammelten Schriften erhalten hat.

Viele Jahre später, im Jahr 1802, entstand das gleich meisterhafte **Tischlied** (1, 77). Der Erbprinz von Weimar war im Begriff nach Paris abzureisen, während Goethe in Jena war. Schiller schreibt seinem Freunde, Goethe werde den Prinzen wohl nicht ohne Abschied wegreisen lassen, meint, die Dichter müßten sich bei dieser Gelegenheit doch wohl mit einigen Versen einstellen und er habe selbst schon ein Gedicht derart niedergeschrieben. Goethe antwortet nun später, er könne nicht kommen und werde dem Erbprinzen schriftlich Lebewohl sagen. Aber in den Annalen sagt er zum Jahre 1802: „Das bekannte ‚Mich ergreift, ich weiß nicht wie‘ war zum 22. Februar gedichtet, wo der durchlauchtigste Erbprinz, nach Paris reisend, zum letztenmal bei uns einkehrte.“ Goethe muß also doch wohl herübergekommen sein; oder das Lied ward gedichtet und hinübergeschickt. Daß das Lied zum Abschied gesungen worden, würde man übrigens aus dem Liede selbst nicht erraten; bloß eine Stelle in der dritten Strophe spricht von

einer Trennung, wie sie indes jedem Freundeskreise droht. — Was den Ton und Stil des Gedichtes selbst anbelangt, so ist es nicht möglich, das Wohlsein geselligen Behagens, die sich immer mehr steigernde Fröhlichkeit eines freundschaftlichen Zusammenseins glücklicher und wahrer zu treffen. Der Singende ist in seinem Gott vergnügt, er möchte seinen Platz hier um nichts verlassen, das Behagen erfüllt ihn bis in die letzten Haarspitzen. Nicht die schwelgerische Trunkenheit, nicht das heiße Wallen der Pulse, nicht der Schwung der Träume und begeisterter Phantasie, nicht diese Weinstimmung beim Glase sich erhitzender Jünglinge, die hier ihren dithyrambischen Ausdruck findet; es ist nicht der bacchantische Taumel und ideale Wahnsinn bald feierlich schwärmender, bald gellend lachender Thyrsusschwinger, sondern jene ruhige Selbstzufriedenheit fröhlich zusammensitzender Männer, die mit jedem Glase ihr Herz tiefer erwärmen und aus den Banden des täglichen Geschäftes weiter befreien. Das Gedicht wirkt ungefähr wie jene Genrebilder holländischer Schule, die uns trinkende, sich gütlich tuende Personen oft mit so großer Kunst darstellen: runde lächelnde Gesichter, etwas geneigte Köpfe, prosaische, doch jetzt ein wenig belebte Blicke, etwas gedehnte, etwas zähe Naturen, deren Blut jetzt raschere Pendelschläge macht. Es ist das Lied echt deutscher Männer der alten Zeit, ehrsamer Bürger, die beim Weine, im geselligen Verein, in der Feierstunde erhöhte Lebenswärme fühlen und in diesem Gefühl ein erfülltes, ganz befriedigtes Dasein empfinden. Der ideale Anflug, der die Stimmung des Liedes begleitet, kann den realistischen Grundton nicht aufheben. Nicht zu den Sternen will der Dichter sich tragen lassen, sondern lieber hier bleiben, auf seinem Platze am Tische, auf den er schlagen will — das letztere gleichfalls Ausdruck des echten Behagens, für welches ein kleiner Lärm, auch ein Zerschlagen des geleerten Glases u. s. w., ein kleiner polternder Exzeß ja charakteristisch ist. Allmählich, mit jedem folgenden Verse steigt die Skala der Empfindung, eine immer höhere Temperatur tritt ein, das umfassende Wohlwollen schließt immer mehrere ein, ohne indes das behagliche Grundgefühl

der Sicherheit im Hafen zu verlassen: erst der Landeskönig, dann die Schönste, dann die engern Freunde, dann der weitere Verein redlicher Gesellen, endlich das Wohl der ganzen Welt. Und bei der letzten Zeile ist derjenige Moment, diejenige Stimmung eingetreten, wo man beim Trinken sich einander die Hand drückt, sich umarmt und von gegenseitigem Wohlwollen, von Teilnahme für die ganze Welt überfließt. — Ein leichter Hauch von Ironie fliegt über das ganze Gedicht hin, dessen sprechende Wahrheit, dessen Natureinfalt dadurch nur noch fühlbarer wird. — Höchst vollendet ist auch die Form zu nennen: kein Flickwort, wie es sonst Goethe bei seinem leichten Bilden hin und wieder zustößt, der Ausdruck fließend und einfältig. Die trochäischen kurzen Zeilen geben zugleich das Bild der Tüchtigkeit und des Behagens, und der wiederkehrende vierfache weibliche Reim umschlingt jede Strophe wie ein Klanggerüst als ein Ganzes. Vergleicht man dies Goethische Lied mit dem zu gleicher Gelegenheit gedichteten Schillerschen, so tritt der Unterschied beider Dichter aufs grellste hervor. Wir würden übrigens Schiller Unrecht tun, wenn wir grade auf diesem Boden, auf dem der eigentlichen Lyrik, des Singens, seine Größe messen wollten. Hier ist er in der Tat schwach und kommt dem Meister des Liedes, Goethe, nicht von ferne nah. Schiller konnte die reine Empfindung nicht naiv hervortönen lassen, immer reflektiert er, immer wird er philosophisch, gedankenvoll, rednerisch, pathetisch. Er besitzt den Moment nicht als Ganzes, ihn Ausfüllendes, sondern es trägt ihn mit Ideenflügeln zu allgemeinen Betrachtungen, zu abstrakten Höhen. Statt die Freude, die den Menschen erwärmend beseelt, in irgend einem individuellen Körper darzustellen, richtet er seinen Gesang an das Abstraktum der Freude selbst und sammelt die entlegensten Sphären, um ihren Begriff zu umschreiben; beim Punsche fällt ihm der Bau der Welt ein, die gleichfalls aus vier Elementen bestehe, es fallen ihm sittliche, psychologische Verhältnisse ein: er sagt, des Lebens innerster Kern sei herb, nur der Geist mache das Leben zum Leben, und so spricht das ganze Punschlied keine Stimmung

aus, es ist nicht Gesang der Brust, sondern schöne edle Rede des Betrachtenden. Sehr charakteristisch für Schillers Weise ist das „Punschlied, im Norden zu singen". Es ist nichts weniger ein Punschlied als dieses; sondern beim Punsch denkt der Dichter, daß dies Getränk ein nordisches Surrogat des Weines, ein Kunstprodukt ist und der eigentliche Gegenstand des Gedichtes wird auf diese Weise das Verhältnis der Kunst zur Natur und die Betrachtung der schaffenden Menschenkraft.

Generalbeichte (1, 81) ist ein höchst anmutiges geselliges Lied, dessen Grundcharakter lebensfreudiger Mutwille ist. Die Stunde zu genießen, die Gelegenheit zu benutzen, wird in schalkhafter Weise als höchste Lebensweisheit gepriesen. In blöder Langsamkeit, in finsterm Skrupel die Frucht des Genusses nicht zu brechen, ist die wahre Sünde, eine Unterlassungssünde, die in dem Katechismus der positiven Lebenslust höchlich verpönt ist. Wir finden hier das Weltkind Goethe in freudigem Gegensatz zu der asketischen, negativen Denkart, die mitten in der reichen Wirklichkeit des Daseins sich abhärmt, sich von ihr befleckt fühlt und das natürliche Gefühl grade umkehrt. Ja Goethe borgt heiter spottend sogar die Formen der Askese, der frommen Reue. Der Sündige soll beichten, ob er irgend eine Stunde in Kummer faul verträumt, ob er ein volles Glas stehen gelassen, eine Gelegenheit zum Kusse nicht benutzt habe. Will er Absolution, so soll er geloben, den Philistern in Zukunft keck ein Schnippchen zu schlagen, alles Halben sich zu enthalten, im Ganzen, Guten, Schönen resolut zu leben, den Becher in vollen Zügen zu leeren und nicht bloß mit den Augen von fern zu liebeln, sondern fest an geliebten Lippen zu hangen. Diese Beichte, diese Absolution erscheint hier in der heitersten, anmutigsten Liederform — wie es ja das Trinklied liebt, grade kirchliche Formen zu parodieren. Auch hier, wie in dem vorhergehenden Liede, sind es trochäische Verse, wodurch das sonst sehr fließende Lied eine gewisse komische Gravität erhält. Die Generalbeichte ist mit dem Tischliede auch ungefähr gleichzeitig: gedruckt wurde sie zuerst in dem

Taschenbuch auf das Jahr 1804, herausgegeben von Wieland und Goethe.

Minder gelungen ist das Lied **Zum neuen Jahr** (1, 69). Das neue Jahr war das Jahr 1802. Minder gelungen wegen der etwas verzwickten Form und hin und wieder verkünstelten Sprache, die an den alten Goethe erinnert. Das Schema der Strophen war etwas zu verwickelt, als daß die kurzen Zeilen mit Leichtigkeit sich hätten den Forderungen des Reimes fügen können. Mancher Tadel, den man gegen die vorkommenden Wendungen und Ausdrücke erheben kann und erhoben hat, läßt sich freilich abwenden, so wenn gleich anfangs die Präposition „zwischen“ zweimal gesetzt ist; denn so sagt Goethe auch sonst, wo ihn der Vers nicht geniert, zum Beispiel im Reineke Fuchs: „Zwischen Indien wohnt es und zwischen dem Paradiese“, und daß auch bei den Alten dieselbe Lizenz vorkommt, lehrt die Stelle Horat. Sat. 1, 7, 12, woselbst die neuen Ausleger gegen Bentley eine Menge Stellen mit derselben Wendung nachgewiesen haben. Oder wenn man getadelt hat, daß in den Worten: „Vorwärts zu schauen — Schauen zurück“ das erste Mal der Infinitiv mit „zu“, das andere Mal ohne „zu“ von dem Verbum „heißen“ abhängig gemacht ist, so ist dies gleichfalls Goethische Sprechweise überhaupt; am Schluß des Prometheus heißt es in der ersten Ausgabe: „zu leiden, weinen, genießen und zu freuen sich.“ Und so auch an den übrigen Stellen. Indes ist es immer schlimm, wenn in einem Gedicht so viel gegen möglichen Tadel zu retten ist. Sehen wir indes weg über diese äußeren Mängel, so spricht auch dies Lied mit einfacher Treue die Stimmung aus, der es sein Dasein verdankt. Es ist zum Jahresanfang geschrieben, und die herzliche Zuversicht, die der rüstige, freudig schaffende Mann bei solchem Lebensabschnitte zu empfinden pflegt, der Blick auf den Wechsel der Dinge, auf das unaufhaltsame Verfließen der Jahre, der Blick vorwärts in die Zukunft, rückwärts in die Vergangenheit — wie die Stunden der Plage so gut als die Stunden der Lust vergehen, wie oft gute Freunde scheiden müssen, oft sich in den Zufällen des Lebens auch un=

verhofft wiederfinden — dies alles, was der gute natürliche Mensch am Neujahrstage zu empfinden pflegt, spricht das Lied in daktylischer Bewegung ohne viel sentimentalen Gefühlsprunk mit Lust und Herzlichkeit aus.

Das **Stiftungslied** (1, 70) wurde ursprünglich, wie die beiden vorausgehenden, zu einem geselligen Zirkel gedichtet, den mehrere geistreiche Frauen und Männer im Winter 1801 auf 1802 in Goethes Hause bildeten. Man kam wöchentlich zusammen, jeder Teilnehmer wählte sich eine der anwesenden Frauen zu seiner Dame, und so trieb man allerlei geistreiche und scherzhafte Kurzweil miteinander. Ausführlicheres über diesen Kreis und wie er durch Kotzebues Ankunft in Weimar gesprengt wurde, findet man in Joh. Falks Schrift Goethe aus persönlichem näherem Umgang dargestellt. Goethe selbst bekennt, daß er dieser Vereinigung manche durch Naivität ansprechende Lieder verdanke. Unter diese gehört nun auch das vorliegende. Es erzählt, wie Pärchen zu Pärchen sich gesellt habe und so der fröhliche Bund geschlossen worden sei. Wer die einzelnen gewesen, läßt sich aus den (ziemlich zahlreichen) vorhandenen Nachrichten über die Gesellschaft in Weimar zum Teil erraten: so ist sicherlich die schöne Nachbarin, die der Dichter gleich anfangs anredet und deren Diener er sein will, ohne Zweifel die liebenswürdige und reizende Gräfin Einsiedel, für welche Goethe auch früher schon besondere Neigung hatte blicken lassen, die von der Gegenseite auch nicht unerwidert blieb. Schiller, der gleichfalls Teilnehmer war, muß entweder der in der zweiten Strophe erwähnte Bruder oder der in der dritten vorkommende Vetter sein, denn zu den folgenden Paaren paßt er nicht, weder zu dem singenden noch dem, das Neuigkeiten bringt, noch zu dem, das geistreiche Spiele anzugeben wußte, noch endlich zu dem zärtlichen. Indes braucht man, um das schmucke Lied zu genießen, jene Personalitäten und individuellen Beziehungen gar nicht zu kennen. Es paßt das Lied in seinen allgemeinen Zügen ganz gut auf jede heitere Gesellschaft zwischen Herren und Frauen, die sich paarweise gruppieren — und sein eigentliches Thema ist eben

das sich Zusammenfinden, das sich Aneinanderschließen und, da man sich genügt, da alles Schöne repräsentiert ist, auch das gegen die profane Welt sich Abschließen. So ist das Lied eben ein Stiftungslied: eine Stimme in heiterer Gesellschaft, die sich ihres Werdens, ihrer Stiftung mit komischem Stolz erinnert. In diesem Gefühl schließt es denn auch:

Gesellig feiert fort und fort
Das ungestörte Mahl,
Und eins im andern freue sich
Der heil'gen Doppelzahl.

Die heilige Doppelzahl geht darauf, daß der Dichter gerade sieben Paare aufgezählt hat, welche Zahl ja heilig ist. Die Gesellschaft bestand also aus vierzehn Personen und überschritt mithin die Zahl des griechischen Sprichworts, welches zu einer lustigen Gesellschaft nicht mehr Teilnehmer als die Zahl der Musen und nicht weniger als die der Grazien verlangt.

Dauer im Wechsel (2, 243), zuerst gedruckt 1804, ist auch ein Lied wie das Kotzebuesche: „Es kann ja nicht immer so bleiben" — ein Lied, das den Wechsel und die Vergänglichkeit alles Irdischen ausspricht, aber desto fester das Ewige und Dauernde als den Halt ergreifen lehrt. Die beiden ersten Strophen schildern den ununterbrochenen Übergang der Natur von einer Jahreszeit zur andern, die dritte und vierte die unausgesetzte Verwandlung des Menschen selbst, der unaufhaltsam, körperlich und geistig, von einer Altersstufe zu der andern sich fortgezogen sieht und an dem nichts dasselbe zu bleiben scheint. Die letzte Strophe endlich gibt die Lehre, in rastlosem Fortstreben und unermüdlicher Selbstverwandlung dem Wechsel der Dinge zuvorzukommen, und weist auf den unvergänglichen Schatz, den die Musen ihrem Jünger verliehen, die Menschlichkeit des Empfindens und das immer hellere Licht der Einsicht:

Den Gehalt in deinem Busen
Und die Form in deinem Geist —,

welche Worte sogar Kantisch, Schillerisch klingen, in welcher Schule wir ja gewohnt sind, von der Empfindungs materie und dem formierenden Geschäft des Verstandes zu hören. Ist nun so der Inhalt von tiefer menschlicher Wahrheit, sagt das Gedicht dasjenige, was sich der Klage über die Vergänglichkeit irdischer Dinge gegenüber einzig sagen läßt, so ist auf der andern Seite der didaktische moralische Gedanke, dem das Gedicht sein Dasein verdankt, auf die reinste Dichterweise zur Empfindung umgeprägt und in die holdeste Melodik des lyrischen Gesanges ergossen. Wie lyrisch-melodisch ist zum Beispiel die Stelle:

Hielte diesen frühen Segen,
Ach, nur eine Stunde fest!
Aber vollen Blütenregen
Schüttelt schon der laue West ...

und jene andre:

Gleich, mit jedem Regengusse,
Ändert sich dein holdes Tal,
Ach, und in demselben Flusse
Schwimmst du nicht zum zweitenmal.

Es kann nirgends die Betrachtung, die Erfahrung, die Lehre dichterischer in ein Lied umgesetzt worden sein als bei diesem elegisch tröstlichen, wahrhaft weisheitvollen Gedichte.

Die glücklichen Gatten (1, 73) ist ein Lied aus dem Ehekreise, das wir immer auch als ein geselliges gelten lassen können: hat es doch auch Goethe selbst dahin gestellt. Es entstand in den ersten Jahren des Jahrhunderts und ward 1804 gedruckt. Goethes Dichtung hatte seit den letzten Jahren des achtzehnten Jahrhunderts sich allmählich auf das Gebiet häuslicher Sittlichkeit gezogen und legte den menschlichen Inhalt der Ehe in vielfachen Variationen desselben Themas und von immer neuen Standpunkten dar: idyllisch-rührend, in der natürlichen Verbindung mit der Gewerbsamkeit des Bürgerstandes in Hermann und Dorothea, ideal-tragisch, auf dem Boden der höhern Lebenskreise in den Wahlverwandtschaften. Das vorliegende Gedicht entfaltet nun das

Gemälde der Familie in ländlicher Umgebung unter einer heitern milden Beleuchtung. Es ist ein ländliches Pächterhaus, eine in sittlichem Frieden, auf dem ewigen Naturwege werdende und sich verzweigende Familie, mit allen Schätzen stillen Glückes und liebevoller Begrenzung. Aus den Dingen und Gestalten des kleinen Bildes blickt, wie wir es bei Goethe gewohnt sind, der Typus des wiederkehrend Menschlichen, die stille Grundform aus den lebendig-individuellen Zügen. Der Hausvater spricht zu seinem Weibe in froher Erinnerung des Vergangenen, er deutet befriedigt auf die Gegenwart. Hier in den umliegenden Fluren, wo der Frühlingsregen eben alles erquickt hat, hier war es, wo das junge Pärchen einst vor langen Jahren sich die Liebe gestanden; hier, wo nach der Trauung am Altar eine neue Sonne ihnen aufgegangen schien, wo die jungen Gatten, unersättlich in Liebe, zusammenwandelnd, ihr Glück auf tausend stille Plätze trugen, ins Wäldchen, ins Gemäuer, auf die Wiese, an den See. Sie glaubten sich zu zwei, und sieh, bald waren sie drei, und aus den dreien wurden allmählich sechs, und nun sind die Gewächse fast alle den Eltern schon über den Kopf. Und drüben das neue Haus — dort hat der eine Sohn sich schon mit seinem jungen Weibe angesiedelt; und dort, wo die Mühle im Felsengrunde steht — die eine Tochter ist dort die junge Müllerin. An jenem Kirchhof aber, in der Nähe der Kirche, wo die Fichte steht, da ruhen die frühzeitig hingegangenen Lieben und leiten von der frohen Gegenwart den Blick der Eltern auch zum Himmel empor. Auch das Regiment Soldaten aber kommt mit blitzenden Waffen aus dem Kriege heimgezogen, und schon von weitem erkennen die Eltern ihren Sohn, stolz mit der Ehrenbinde geschmückt: seiner wartet daheim die Braut, und am Friedensfeste wird die Hochzeit vollzogen: alles drängt sich zum festlichen Tanz, und die Mutter schmückt auch die drei noch übrigen jüngsten Kinder mit Blumen zum schönen Tage. So erneut sich die herrliche Zeit, wo die Eltern selbst einander gefreit, so keimt Familie aus Familie, Geschlecht aus Geschlecht: die ewigen Naturformen und Prozesse vollziehen sich, und in dem Wechsel

der Zeiten dauert die Gestalt des Lebens selbst als eine unvergängliche. Im Laufe des nächsten Jahrs, ruft der Vater noch zum Schluß, begleiten wir, ich seh' es voraus, den Enkel und den Sohn zur Taufe. — Hier haben wir in Liederform ein stilles rührendes, in sich reiches Gemälde häuslicher Pietät und ungeirrten Naturdaseins. Eckermann hat recht, wenn er sagt, das Gedicht sei von dem Sonnenschein eines anmutigen Frühlingshimmels durchwärmt, der sich über dem Ganzen ausbreitet. Ein ganzes Menschenleben, oder vielmehr mehrere Menschenleben, eine Fülle herzlicher Motive geht uns bei der Lektüre auf. Goethe gestand Eckermann, er habe das Gedicht immer lieb gehabt. Wenn Goethe in seinem Gedicht „Musen und Grazien in der Mark" solche Dorfgemälde, die naturtreue Genrezeichnung des Dichters Schmidt von Werneuchen in der Mark Brandenburg verspottete, so bewies er durch dies Gedicht positiv, wie auch jenem Leben der poetische Gehalt abzugewinnen, wie es ideal zu verklären sei. Denn eben das letztere hatte jener ländliche Pfarrer und Dichter nicht verstanden; er kopierte in trivialer gereimter Prosa die Details, das Beschränkte, Gemeine, Schmutzige, die geistlose Naivität des bäurischen Daseins. — Die Form unsres Liedes ist überaus anmutig und fließend: bei den einfachsten Sprachmitteln haucht alles die biederste Innigkeit der Empfindung.

Vanitas! vanitatum vanitas! (1, 83). Dieses köstliche Trinklied wurde zuerst im Jahr 1806 gedruckt. Die Stimmung darin ist die des völlig sorglosen Trinkers, der seine Seele aus allen Banden des Strebens nach einem bestimmten Zwecke, der Bemühung um irgend etwas einzelnes losgelöst hat, der das Heil in nichts Besonderem mehr sieht, der alles versucht hat und nun beim Glase Wein seine Freiheit von jedem beengenden, ausschließlichen Interesse jubelnd besingt. Es ist das Lied eines heitern Bruder Liederlich, das Lied des Schenkenbesuchers, der aus vielfachen Unternehmungen zuletzt die Weisheit gewonnen hat, daß man nichts ernst nehmen darf, daß alles einerlei ist, das Lied humoristischer Lumperei, die mit allem Schiffbruch gelitten und nichts gerettet hat als die un-

verwüstliche Laune, die heitere Toleranz und die goldene Freiheit. Wer diese Stimmung nie auch nur vorübergehend in sich erfahren hat, der wird die Wahrheit, den bewegenden Geist dieses Liedes kaum verstehen. Und doch hat auch jene Philosophie der Liederlichkeit ihr relatives Recht: besonders solchen Menschen gegenüber, die mit irgend einer einzelnen Gestalt oder Richtung des Lebens ganz verwachsen sind, mit beschränkter Ehrlichkeit in einem Grundsatze verknöchern, darüber keinen Scherz dulden, überhaupt ohne Anlage für Humor sind. Unser Lied weiß nun mit liebenswürdiger Kunst den meisten Beschäftigungen ihre schlimme Seite abzugewinnen: auf Reisen war unserm Trinker die Kost eine fremde, das Bett nicht nach Sinn gewesen, niemand verstand ihn recht; beim Jagen nach Weibergunst kam auch nichts heraus: die Schönste war gar nicht zu haben, die Beständige wurde langweilig, die Falsche hinterging ihn. Ebenso schlimm ging es ihm beim Gelderwerben, beim Kriegsdienst u. s. w. Nun hat er seine Sache auf nichts gestellt, und alles ist sein. Auch die äußere Komposition des Liedes entspricht diesem echten Trinkercharakter und heiteren Übermut des Inhalts: das Lied ist taktmäßig, als müßte bei jeder Zeile dazu auf den Tisch geschlagen oder auf den Boden gestampft werden, bewegt sich in kurzen Sätzen energisch lustiger Behauptung, klappt mit dreifachen Reimen heiter zusammen und singt sich wie von selbst fort. (Alliteration: „stoße mit an — stimme mit ein".)

Offene Tafel (1, 87). Ein Lied, wie es scheint, aus Goethes spätern Jahren, da es 1815 zuerst gedruckt wurde. Es predigt in lustiger Form die Wahrheit, daß, wer mit Menschen leben, mit willigen Gästen sich umgeben will, es nicht zu genau nehmen muß, und wirft zugleich schalkhafte Blicke auf die gewöhnlichen Torheiten der Menschen. Der Ton ist heiter, die Versifikation leicht und fließend, die Ausstattung, wie wir es bei Goethe gewöhnt sind, einfach. So ist das Ganze sehr artig und kann sich unter den übrigen Liedern des Meisters immerhin sehen lassen.

Ergo bibamus! (1, 93), vom Jahre 1810, ein bekanntes

Trinklied, in lebendigem Rhythmus, das als Heilmittel für alles, als Begleiter bei allem das volle Glas empfiehlt. Es ist die auch sonst gewohnte heitre Trinkerphilosophie. Doch leidet das Lied an manchen Stellen an Mangel der Reinlichkeit des Ausdrucks, an Dunkelheit und Verkünstelung; es kommt die Stimmung, der Gedanke nicht als reiner Ton hervor: man merkt die schon etwas heisere Stimme des alten Herrn.

Riemer, Briefe von und an Goethe, Leipzig 1846, erzählt Seite 376: „Eine der häufigsten Anwendungen, bald in vollem, bald in halbem Scherz, erfuhr das Basedowsche ergo bibamus, ja es ward zu einem terminus technicus gestempelt und als ein Substantiv gebraucht nicht nur für Gelegenheit, Anlaß, Grund zu Lust und Vergnügen, sondern auch zur Persiflage einer seltsamen Folgerung. Als Goethe diese Konklusion, die nach Basedows Behauptung zu jeder Prämisse passen sollte, zum erstenmal beim Diktieren der Farbenlehre, und zwar in der Polemik gegen Newton, erwähnte und sie zugleich auf die wunderliche Schlußart desselben applizierte, erlaubte ich mir die Bemerkung: es wäre dies ja der natürlichste, ungesuchteste Refrain zu einem Trinkliede selbst; man müsse nur die schlagenden Motive zu den Prämissen aussuchen, aus denen jene Konklusion folge. Nun, versuchen Sie's einmal, erwiderte er; was ich denn auch bald darauf tat, und ihm schien der Versuch nicht übel. Einige Zeit nachher (1810) machte er selbst das vortreffliche Ergo bibamus für Zelters Liedertafel, das man nach dessen Versicherung nicht satt werden konnte zu singen und zu hören; und ich hatte die Freude zu sehen, daß ich in einigen Motiven und in der Wahl des Silbenmaßes mit ihm zusammengetroffen war. Freilich ist das seinige von edlerer Weise und läßt sich auch von ernsthaften Männern nachsingen, während das meinige etwas Studentenhaftes an und in sich behält. Übrigens ist es wahr, daß die Menschen von jeher sowohl traurige als fröhliche Ereignisse zu einem Ergo bibamus machten und machen, zu einem Anlaß für Zweckessen, gerade wie sie aus den tragischen Begebenheiten sich einen Ohrenschmaus bereiten

in Oratorien und Opern, und so wird aus Leid Lied und ein meminisse juvabit."

Ich erinnere nur noch an die Lieder **Gewohnt, getan** (1,79), das heitern Leichtsinn predigt und dessen Sinn in den beiden letzten Zeilen sich zusammenfaßt:

Nur halte von hängenden Köpfen dich fern
Und lebe dir immer von vornen —

und von dem dasselbe gilt, was von Ergo bibamus; an das Lied **Rechenschaft** (1, 89), welches die feierlichen Formen eines Ordens mit einem Ordensmeister parodiert und dessen prägnanteste Stelle lautet:

Heiter trete jeder Sänger,
Hochwillkommen, in den Saal:
Denn nur mit dem Grillenfänger
Halten wir's nicht liberal —

an **Die Lustigen von Weimar** (1, 97), welches den Lebenslauf eines Bruder Lustig von Weimar von Tag zu Tag mit scherzhaftem Gesang uns schildert — Lieder, die sämtlich beweisen, daß auch der sechzig- bis siebzigjährige Goethe kein grämlicher Alter war.

Ich schließe dies Kapitel mit zwei Gedichten aus früherer Zeit, die allenfalls hierher gehören können, nämlich Der Musensohn und Epiphanias.

Der Musensohn (1, 17) ist das Lied des Studenten, der zu Fuß von Ort zu Ort wandert, wohl die Pfeife in der Hand, singend, in gleichem taktmäßigem Schritt einherschreitend. Findet er unter der Linde das junge Volk aus dem Dorf, sogleich erregt er sie, er pfeift ihnen die Melodie, sie müssen tanzen, sie müssen sich drehen. Mit der Natur verkehrt er innig, nach dem Frühling geht seine Sehnsucht, er träumt von ihm, auch wenn es Winter ist. Zuletzt noch fragt der Wanderer: ach, wann ruh' ich ihr am Busen wieder aus? Der Liebsten nämlich. Dies alles ist wiederum so wahr, so melodisch gesungen, so einfacher Gesang, daß es zauberisch wirkt. Die Strophenform, die kurzen Jamben sind im schönsten Ein-

verständnis mit dem Takt und Maß des schreitenden Burschen; jede Zeile malt Anmut und Behendigkeit, die Reimklänge sind voll Musik, zum Beispiel:

> Ich kann sie kaum erwarten,
> Die erste Blum' im Garten,
> Die erste Blüt' am Baum.

Warum das Gedicht aber grade in das Jahr 1774 gehören müsse, wie ein neuerer Erklärer, Viehoff, annimmt, ist nicht einzusehen; bekannt gemacht hat Goethe es 1800, und kurz vorher wird es entstanden sein.

Epiphanias (1, 96). Das Lied, das die maskierten heiligen drei Könige am Epiphaniastage singen. Es ist in humoristischem Volkston gedichtet, mit Volkswitz ausgestattet, in der Redewendung altertümlich, auch darin von sehr treffendem Ton, daß es das Ungereimte und die Tautologien nicht verschmäht, wie die Volkspoesie daran reich ist. Man kann diesen Festscherz, den sich Dorfbewohner bei ihrer gnädigen Herrschaft erlauben, zum jauchzenden Entzücken der Kinder, die drollige Vertraulichkeit, die kindlich albernen Witze, die die vermummte Dienerschaft zum besten gibt, dazu die altertümliche, mittelalterliche Parodik des Kirchlich-Heiligen nicht naturtreuer nachdichten als in diesem in seiner Art einzig gelungenen Epiphaniasliede. Auch die Versform ist ganz die altpopuläre, die bloß nach Hebungen, nicht nach der Silbenzahl mißt.

Kunstlieder

Ich lasse jetzt die auf die Kunst im engern Sinne sich beziehenden lyrischen Gedichte Goethes folgen, denn wie die Natur, wie die sittliche Welt, ist auch Kunst und Künstlererfahrung von seiner Lyra nicht ausgeschlossen. Schon von Kindheit an war Sinn und Vorliebe für die Kunst in ihm erwacht, er glaubte sich zum ausübenden Künstler berufen und zeichnete, radierte, modellierte in Ton und Wachs. Schon sein Vater hatte diese Richtung und vererbte sie auf den Sohn. Der wohlhabende Patrizier in der reichen, günstig gelegenen

Reichsstadt hatte vielfache Gelegenheit Bilder zu kaufen, Kunstwerke zu sehen, manches in dem eigenen Hause ausführen zu lassen. Frühzeitig versuchte der Sohn sich in ähnlichen Entwürfen; er nahm auf Spaziergängen und Fahrten Landschaften auf, machte Risse von idealischen Gebäuden, selbst in Öl zu malen mußte ihm ein befreundeter Künstler praktische Anleitung geben. In Leipzig war es der Maler Oeser, der seinen Kunststudien behilflich war, und so diente die Dresdner Galerie, später der Straßburger Münster und die Raffaelischen Tapeten, in Mannheim die Antikensammlung (Gipsabgüsse), dies Interesse immer wach zu erhalten. Doch blieben alle eigenen Versuche auf der Stufe des Dilettantismus, es fehlte dem genialen Jüngling der nötige Fleiß und die treue Ausdauer. Innerlich hatte er das Bild, die Phantasie gestaltete das ihm vor die Augen Tretende zum Gemälde, zur Statue, aber die Hand, der Pinsel wollte nicht folgen. Daher Unzufriedenheit mit sich selbst, Verzweiflung an seinem Talent, und dennoch immer wieder Rückkehr des Liebhabers zu der wenig Frucht tragenden Beschäftigung. Der Grund lag offenbar daran, daß Goethe zwar in eminentem Grade ein Kunstgenius im allgemeinen war, aber nicht unter der Form der bildenden, sondern der dichtenden Kunst. Beide sind verwandt, in der letzten Wurzel eins, dennoch stellen sie durch ein verschiedenes Medium dar, und diese Darstellungsform bedingt dann auch die primitive Konzeption des Malers und des Dichters im besonderen. Der wahrhafte Malergenius bewährt sich bis in die äußerlichste Technik, das heißt er scheitert an dieser nicht und wird nicht durch sie aufgehalten. Goethe, der Dichter, konnte ihre Schranke nicht überwinden. Als er, 37 Jahr alt, in das Land der Kunst selbst kam, wo ihn von allen Seiten ihre Offenbarungen umgaben, wo Himmel und Erde und die Sitten der Menschen und alles zu fertigen idealen Bildern von selbst sich gestalten, da ward er zwar nicht müde, zu sehen, in die Anschauung fest aufzunehmen, diese zu läutern, seinen Sinn für Formen zu reifen, ja sogar selbst nachzubilden, aber nun erst, da er tiefer in das Wesen der Kunst eingedrungen, ward er

sich über seine eigene Bestimmung klar: er ward sich bewußt, zum Dichter geboren zu sein. Darum sagt er in einem der Venezianischen Epigramme:

> Vieles hab' ich versucht, gezeichnet, in Kupfer gestochen,
> Öl gemalt, in Ton hab' ich auch manches gedruckt,
> Unbeständig jedoch, und nichts gelernt noch geleistet;
> Nur ein einzig Talent bracht' ich der Meisterschaft nah:
> Deutsch zu schreiben.

Hier fühlt er sich also schon als Dichter, dennoch hört man aus dem Epigramm, wie schmerzlich ihm diese Einsicht ist, wie schwer er sich von der Täuschung, ein bildender Künstler sein oder werden zu können, trennt. Interessant ist es, in Dichtung und Wahrheit zu lesen, wie er auf der Wanderung durch das Lahntal, in schweren Zweifeln über seinen Beruf zum Maler befangen, dennoch getrieben von der Sehnsucht, die Schönheiten und landschaftlichen Reize des herrlichen Tales durch eine unmittelbare Zeichnung für sich festhalten zu können, auf kindliche Weise ein selbst ersonnenes Orakel befragt: er schleudert das Messer, das er grade in der Hand hält, in den Fluß: bleibt es in den Weidenzweigen am Ufer liegen, so ist sein Wunsch vergebens, sieht er es in den Fluß niederfallen, so ist er wirklich ein Kunsttalent und wird als solches auch dem Triebe nach Hervorbringung genügen können. Das Orakel aber war zweideutig. Zwar fiel das Messer unter die überhängenden Weidenzweige, aber das Wasser spritzte hoch empor und bezeugte, daß der Wurf bis in den Fluß gereicht hatte. Auch nach der italienischen Reise blieb Goethe der plastischen Kunst immer gewogen, aber aus größerer Ferne, und erst mit steigendem Alter, da er aus der bewegten Welt immer mehr zurücktrat, auch das dichterische Schaffen allmählich versiegte oder die Quelle wenigstens nicht mehr so reichlich floß, wurde Kunstliebhaberei, Kunstkritik wieder neben den naturwissenschaftlichen Studien, wie in den Jugendjahren, zum vorwaltenden Interesse.

Künstlers Abendlied (2, 102), vom Jahr 1773 oder 1774, spricht Goethes Verhältnis zur bildenden Kunst treu aus, doch

so, daß jene empirische Wirklichkeit wieder zur idealen Allgemeinheit erhoben ist und jeder Künstler darin seine Wünsche, Klagen und Anliegen ausgedrückt findet. Was der Maler Conti bei Lessing bedauert, daß so viel auf dem langen Wege vom Auge durch den Arm bis zu den Fingerspitzen verloren geht, darüber klagt auch das Abendlied des Künstlers. Ich zittre nur, ruft er, ich stottre nur, und kann es doch nicht lassen. Doch tröstet ihn wieder die lebendige Wärme, die er in seinem Busen fühlt, und das Bewußtsein, wie sein Auge für die Natur sich immer mehr erschlossen, wie ihm dort schon Quellen der Künstlerwonne fließen, wo ihm früher alles dürre Heide gewesen. Und so, hofft er denn, werde fortgesetzte Übung und immer näherer Umgang mit der Natur jene Quellen zu tausenden vermehren: sie, die Natur, die ewige Lehrerin der Kunst, werde seine Kräfte immer neu erfrischen und sein enges Dasein ihm zur Ewigkeit erweitern. — Also in wenig einfachen Worten Klag' und Lust des Künstlers, seine Niedergeschlagenheit und sein Stolz. Ein gemischtes Gefühl durchdringt das Lied: Unzufriedenheit mit sich selbst, Scham über das Unzulängliche der bisherigen Leistung, Sehnsucht nach dem innersten Heiligtum, wehmütige Freude über das schon Gewonnene. Mit Recht heißt das Lied Abendlied: es ist die tröstlich-beschämte Gemütsverfassung, die Abends den Künstler beherrscht, wenn er Pinsel oder Meißel niederlegt und in elegischer Feier das am Tage Gearbeitete still überschaut.

Eine Stimmung entgegengesetzter Art beseelt das Lied **Künstlers Morgenlied** (2, 97) — nämlich stolzer produktiver Drang, Feuer des Schaffens, Lust an dem Werke und dem Beruf, kühne Zuversicht. Fanden wir dort den Kunstjünger mit geneigtem Haupt in still-elegischen Selbstgeständnissen, so blitzt ihm hier das Feuer aus den Augen, die Hand rückt ungeduldig die Leinwand zurecht, im Kopfe drängen sich die Gestalten nach Dasein, und das Herz ist voll Selbstgefühl, der Musen heilig Amt zu verwalten. Die Natur erscheint ihm ein unendlicher Musentempel, dessen Allerheiligstes sein Herz ist. Rings umgibt ihn im heiligen Morgenglanz das Ewig-

lebende. Freude ist sein Gebet: seine Morgenandacht ist, im Homer zu lesen. Er liest in ihm, und die Kämpfe, das Gewühl löwenmutiger Krieger wälzen sich vor seinem Blick. Da greift er begeistert zur Kohle und läßt in lebendigen Szenen das Wogen des Schlachtfeldes über die Wand brausen. Um den Gefallenen drängen sich Freunde und Feinde, ihn zu verteidigen oder ihn zu rauben: er wird fortgetragen, und der Balsam der Tränen träufelt auf seinen Leib. Aber nicht bloß homerische Schlachtbilder entsteigen der Phantasie des Künstlers: er findet sich aus dem wilden Gedränge zurück, und die Gestalt seiner Geliebten empfängt ihn, warm, zart und schmachtend. Sie wird ihm ein alldeutend Ideal, sie wird ihm zur Madonna, mit dem Erstlingskinde an der Brust. Oder er schaut die flüchtige Nymphe in ihr: er fängt sie, er hält sie gewaltig, wie Mars die Aphrodite, und liegt zu ihr, und selbst ruft er den ganzen Olymp zusammen, sein Glück zu beneiden, und bannt die Fratze Eifersucht an den Fuß des Bettes.

In dieser Gedankenreihe weht ein Phantasiesturm, ein mannhaftes Gefühl künstlerischer Bildungskraft; man empfindet den Morgen und seine Frische. Der Stil ist kühn und wild, die Sprache gedrängt. Das Lied ist zwar in Strophenform, aber reimlos. Das seelenvolle Klingen des Reimes wurde hier durch den Inhalt ausgeschlossen: der Reim ist sentimental, und dies Lied gehört einer gesunden, auf objektive Tat gerichteten Natur an. — Zu bemerken wäre noch, daß der wahre Dichter und Künstler vorzugsweise in der Frische der Morgenstunden von schaffender Lust ergriffen wird: da fühlt er sich ganz und einfach; und so hielt es auch Goethe, während der romantische, subjektive, von der Wirklichkeit und echten Menschlichkeit abgekehrte Dichter Abends und Nachts sich begeistert glaubt.

Kenner und Künstler (2, 103). Ein Gedicht in Form eines Dialogs zwischen den in der Überschrift genannten Personen. Ein alter Gegensatz entzweit die Künstler und die Kritiker, so alt wie der zwischen Theorie und Praxis. In der

Regel ist dem Künstler nichts mehr verhaßt als Kritik der sogenannten Kenner: während die letztern sich oft über die spezifischen empirischen Bedingungen der ausübenden Praxis hinwegsetzen, machen die erstern den Anspruch, nur von Kunstgenossen beurteilt oder gar überhaupt nicht beurteilt, sondern nur bewundert zu werden. Goethe hat das Verhältnis beider in mehreren Gedichten, jedesmal von einem andern Standpunkt, behandelt. In dem vorliegenden verhöhnt er die Impotenz der Kunstkennerschaft, die etwas Entstandenes zwar zu verneinen, aber den ratlosen, bildungsbedürftigen Genius nicht positiv zu leiten vermag.

Etwas anders ist das Verhältnis gefaßt in **Kenner und Enthusiast** (2, 103). Hier werden beide in Form einer Erzählung einander gegenübergestellt. Der Enthusiast nimmt das schöne Kunst- oder Naturgebilde ungeteilt, mit offener Empfänglichkeit auf: in dem Entzücken, das Himmelreich der Kunst, die Lebensfülle der bildenden Natur vor sich geöffnet zu sehen, hat er nicht Zeit, die Einzelheiten kleinlich zu sondern oder die Fäden der empirischen Entstehung aufzusuchen. Diesem phantasievollen lebendigen Aufnehmen steht der verständige Standpunkt entgegen, der das als Ganzes zu genießende und mit der ganzen Persönlichkeit zu ergreifende Werk nicht liebevoll auf sich wirken läßt, sondern sich kalt dagegen verschließt und, von außen herantretend, die Einzelheiten nach dem Maß beschränkter Regeln mißt. Der Dichter hat einen kalt räsonnierenden Freund zu einem schönen Mädchen, dann in eine Galerie von Meisterwerken der Kunst geführt: das erste Mal entdeckt er Sommersprossen, das andre Mal stochert er sich die Zähne und blättert im Katalog — während dem enthusiastischen Dichter beide Male die Sinne in Entzücken übergingen. Erzählt ist dies wiederum in dem derben burlesken Knittelversstil der Geniezeit.

Der **Monolog des Liebhabers** (2, 105) spricht mit tiefer Innigkeit aus des Dichters eigener Seele das schmerzliche Bewußtsein aus, nur ein Dilettant zu sein. Was helfen all die mächtigen Eindrücke rund um dich her, ruft er sich selbst

zu, wenn aus deinem Geiste nicht bildende Schöpfungskraft durch Werke, durch Gestalten antwortet?

Das **Sendschreiben** (2, 105) fällt in das Jahr 1774 und ist an des Dichters damaligen Mentor und Freund Merck gerichtet. Der Inhalt ist dem in den vorherbesprochenen Gedichten analog, und Sprache und Ton das Äußerste von kraftgenialischer Derbheit und Hans Sachsischer Dorfmäßigkeit. Mitten in diesem groben Stile ergreifen dann die aufblitzenden einzelnen mild-idealen phantasievollen Züge um so mehr. Das Kunstevangelium des Dichters ist, nicht zu kritisieren, sondern fleißig zu sein und der Fülle der Natur und des Lebens sich zu bemächtigen. Die Liebe, Anschauung und Genuß bildet und nährt den Künstler. Was er braucht, er hat es dann um sich in der Welt und in sich in seinem Herzen: er braucht keine Akademie und ihre toten Regeln, er braucht Rom und Griechenland nicht. Damals also, in den Jahren übermütiger Genialität, war die Natur alles: die junge Schule kannte kein höheres Evangelium; jede Kunsttheorie, alle Poetik war ihr ein Greuel; in dem Sturm der Emanzipation galten selbst die griechischen Muster nichts, die freilich von der beschränkt-verständigen akademischen Schule nur mißbraucht, nie verstanden wurden: in dem Hasse gegen die willkürlichen Geschmacksregeln war damals noch die Antike mitbegriffen. Später freilich sollte Goethe, nach seiner innern Transformation, grade durch das Maß des Altertums zur wahrhaften Kunstvollendung geführt werden: jetzt konnte er sie noch nicht schätzen.

Künstlers Fug und Recht (2, 107). Dieses gleichfalls in der rohen Form der Volkspoesie geschriebene Gedicht enthält unter der Maske eines Künstlers eigene literarische Bekenntnisse des Dichters, eine Rechtfertigung gegen die mit seinen letzten Produktionen unzufriedenen kritischen Freunde. Ein Maler hatte manch schöne Tafel gemalt, die sehr gelobt, ja in ein Heiligenhaus gestellt wurden. Da fiel es ihm bei guter Gelegenheit einmal ein, eine Wand im Saal mit allerlei Weltdingen zu bemalen und je nach Laune die Figuren bloß hinzuwerfen —

Daß es versammelte Herrn und Fraun
Möchten einmal mit Lust beschaun;
Zugleich er auch noch wünscht' und wollt',
Daß man dabei was denken sollt'.

Und nun kamen die Freunde und tadelten sehr, daß sie gar kein Götterbildnis erblickten, und setzten ihn zur Rede:

Da doch der Saal und seine Wänd'
Gehörten nur für Narrenhänd' . . .
Er sollte bei seinen Tafeln bleiben
Und hübsch mit *seinem* Pinsel schreiben.

Der Künstler erwiderte bescheiden, Gott der Herr habe auch allerlei durcheinander geschaffen, auch Schweine, Schlangen und Kröten, und habe auch manches nur skizziert,

Wie man den Menschen denn selbst nicht scharf
Und nur en gros betrachten darf.

So habe auch er mancherlei ausgeführt und dürfe, nachdem ihm mehr als ein hohes Stück gelungen sei, nun auch ein wenig sich gehen lassen, ohne daß jeder gleich ihm Mangel an Fleiß vorzuwerfen habe. Sein letztes Wort ist darum:

Mit keiner Arbeit hab' ich geprahlt,
Und was ich gemalt hab', hab' ich gemalt.

Es nimmt dies Gedicht also das Recht und die Freiheit des Künstlers in Anspruch, seine Kunst nicht wie ein Tagewerk und aufgegebenes Pensum treiben zu dürfen, nicht den Forderungen und Erwartungen der Welt ängstlich zu lauschen, sondern ihr an Gaben zu reichen, was er selbst von dem launenhaften und eigensinnigen Moment empfangen hat. Es hängt diese Freiheit des Künstlers überhaupt mit der tiefern Auffassung der Kunst und Poesie zusammen: die Dichtung war nicht mehr ein mechanisches Produkt der Absicht und des Vorsatzes, sondern ein Naturvorgang, eine bewußtlos hervorbrechende Offenbarung, ein Individuum, unter bestimmten und unberechenbaren Bedingungen empfangen, geboren und groß geworden. So ist es ungerecht, den wahrhaften Künstler verantwortlich zu machen für das Kleine oder Große, das er uns

gibt — solang' er selbst nur nicht für bedeutend ausgibt, was in einer Stunde leichterer Stimmung eingegeben worden.

Außer dieser allgemeinen Wahrheit enthält das Gedicht nun noch speziell eine Selbstverteidigung des Dichters, dem vorgeworfen worden, daß er in Lappalien sein Talent vergeude und sich nicht ernsthaft zusammennehme. Es war im Jahr 1774. Götz und Werther waren erschienen, alle Blicke richteten sich auf das junge Genie, man erwartete große zusammenhängende, seiner Kräfte würdige Werke. Statt dessen spielte der Dichter in allerlei humoristischen Parodien, wie Pater Brey, Hanswursts Hochzeit, Die Offenbarungen des Doktor Bahrdt, warf formlose grob-naive Knittelverse hin, hielt sich nicht für zu schlecht, vorübergehende Zeitrichtungen, partikuläre Erscheinungen und Personen seiner Umgebung in Hans Sachsischen Schwänken und in bäurischer Manier zu verspotten, und dieselbe Hand, die die markvollen dramatischen Gestalten in Götz von Berlichingen gezeichnet, die im Werther die glühendsten Flammen des Herzens auflodern lassen, schien jetzt nur die Pritsche des Hanswurst führen zu wollen. Die Welt zweifelte verwundert, die Freunde, besonders der strenge Merck in Darmstadt, ermahnten mit Bitterkeit, sich und die eigene Lebensaufgabe nicht in fauler Schwäche aus dem Auge zu verlieren. Hierauf ist das Gedicht die Antwort. Gedichtet ward es wohl auch zu eigener Beruhigung, zur Verteidigung gegen das eigene anklagende Bewußtsein:

Nun dächt' ich, nach vielem Rennen und Laufen
Dürft' einer auch einmal verschnaufen,
Ohne daß gleich jeder, der wohl ihm wollt',
Ihn 'nen faulen Bengel heißen sollt'.

In Goethes Natur lag allerdings eine gewisse Weichlichkeit, die auf der einen Seite zwar mit seiner ungemeinen Bildsamkeit und einer echt dichterischen empfindlichen Erreglichkeit zusammenhing, auf der andern Seite aber auch ein energisches Zusammenfassen, ein Heraustreten in Wort und Bild verhinderte. Bei Götz von Berlichingen trieb ihn die männlichgesinnte Kornelia, beim Werther machte der kräftige Merck dem schwächlichen

Zaudern ein Ende, später war es Schiller, der unermüdliche willensstarke Kämpfer, der seinen in lauter kleinen Beschäftigungen sich zersplitternden Freund rastlos zur Produktion stachelte und mit einem Teile seines strebenden Feuers erfüllte. Daher Goethe so manches begann, was er nicht Sammlung und Fleiß genug hatte auszuführen, zum Beispiel Prometheus, oder das mystisch-humanistische Epos Die Geheimnisse, oder die herrliche Tragödie Nausikaa; daher er sein homerisches Epos Achilleis, das er hinlänglich bedacht, mit Schiller besprochen hatte, nach dem ersten Gesang wieder liegen ließ; daher Schiller äußerte, es sei ihm unbegreiflich, wie Goethe etwas so klar, so fertig in sich und vor seiner Anschauung tragen konnte, ohne es nun auch wirklich auszusprechen; daher endlich Goethe an Stoffen, an Gedichtkonzeptionen so außerordentlich reich war, daß er andern davon überlassen konnte, zum Beispiel Die Kraniche des Ibykus oder Wilhelm Tell an Schiller abtrat. Ihm selbst war Schillers Regsamkeit mitunter unbequem: wir hetzten, sagt er, unsre Zwecke gleichsam par force. Gewiß hätte Goethe, wenn zu rechter Zeit ein Zwang von außen ihn genötigt hätte, noch weit mehr produzieren, ausarbeiten können: sein innerer Reichtum war unerschöpflich, es fehlte nur an dem Selbstzwang, an dem Wollen, während andre, minder begabte Dichter produzieren *wollen* und durch ein von außen bewegtes künstliches Pumpenwerk den dürftigen Vorrat aus ihrem Herzen hervorzutreiben suchen. Sehr bezeichnend ist es, wenn Goethe gesteht, daß, wenn es Schiller nicht an Manuskript zu den Horen und Musenalmanachen gemangelt hätte, er, Goethe, weder die Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten, noch den Cellini, noch viele der Lieder und Balladen, noch die Epigramme, Xenien und Elegien verfaßt hätte. — Auf der andern Seite freilich hatte jene Scheu vor poetischer Anstrengung den unendlichen Vorteil, daß kein Goethisches Werk übereilt ist, daß jedes ausgetragen, reif, still und sicher ist. Mitten unter den tausend Eindrücken der Welt, in der passiven Empfänglichkeit, in der allseitigen Erreglichkeit wurde das Dichtwerk empfangen, lange

und still wurde es gehegt, tief ins Innere aufgenommen, dort zum Eigentum, zum Zustand des Dichters umgebildet, und so gestaltete er in ruhigem Besitz von innen nach außen, hütete sorgfältig diesen Gestaltungsprozeß, diese Ablösung vor unreiner Berührung; und hat er daher oft nach außen weniger hervorgebracht, als er wohl gekonnt hätte, so sind doch seine bedeutendsten Werke Erzeugnis der stillen Arbeitsamkeit der Natur selbst: konsequent und harmonisch, lebensvoll und gefaßt zugleich. Diese innere Produktivität durch den Willen zu steigern, war ihm nicht gegeben, und im ganzen muß man dies als ein Glück betrachten. Freilich lagen auf diese Weise Jahre des Nichtschaffens dazwischen, und oft trug er im Sturm des Lebens und unter den Ansprüchen der Welt ein in seinem Innern begonnenes Werk nicht aus: es starb als Embryo. Unser Gedicht zeigt schon 1774 den Dichter in klarem Bewußtsein über diese seine Natur.

Das kleine Gedicht **Guter Rat** (2, 105) sagt dasjenige, was ich soeben über Goethes Produktionsweise bemerkt:

Drum hetze dich nicht zur schlimmen Zeit,
Denn Füll' und Kraft sind nimmer weit:
Hast in der bösen Stund' geruht,
Ist dir die gute doppelt gut.

Wie Goethe von Stimmung und Stunde, selbst vom Wetter abhängig war, lehrt zum Beispiel sein Briefwechsel mit Schiller, wo er so oft über Tage nicht nur, sondern ganze Wochen klagt, in denen es ihm nicht möglich gewesen, irgend etwas Erhebliches zu stande zu bringen. Andre Male kann er dafür freilich wieder über Fleiß und gute Früchte dem Freunde Meldung tun. Gervinus sieht während der Zeit des Umgangs mit Schiller überall schon Spuren eintretender Unproduktivität bei Goethe, erlöschenden Dichtungstriebes; er meint, Schillers Zuspruch sei ein künstliches Reizmittel gewesen, ohne welches Goethes schaffende Dichterjugend nicht so lange angehalten hätte. Allein schon das vorliegende kleine Gedicht, zuerst gedruckt 1776, lehrt, daß Goethe weit früher, ja immer, böse Stunden, ja Jahre hatte, wo er ruhend nichts hervorbrachte,

und daß dann wieder eine doppelt gute Stunde folgte, wo er viel Versäumtes einholte. So erscheint er Schiller gegenüber, der alle seine Geisteswerke den Musen abtrotzte, passiv, träge, ohne schaffendes Leben; es sieht so aus, als wenn Schillers Beispiel und Mahnung ihm notwendig ist; aber daß Gervinus sich auch hier von seiner Abneigung gegen Goethe und seinem einseitig moralisch-patriotischen Standpunkt zu ungerechten Vorwürfen hat verführen lassen, lehrt zum Beispiel Hermann und Dorothea, welches Gedicht Goethe heimlich, plötzlich, ohne Schiller und ohne Ermahnung zum Fleiß konzipierte und rasch vollendete und von welchem Gervinus selbst gesteht, daß in ihm die alte Jugendkraft wieder erschienen sei.

Ein Kunstgedicht in mehr antiker Form sind **Die Nektartropfen** (2, 90). Der Gedanke kleidet sich symbolisch in eine von dem Dichter selbst erfundene mythische Fabel. Als Minerva ihrem Liebling Prometheus eine volle Nektarschale vom Olymp herabbrachte, um seinen neuen Menschengebilden damit den Kunsttrieb einzuflößen, eilte sie rasch, aus Furcht vor Jupiter: einige Tropfen fielen zur Erde; da kam die Biene und kostete fleißig, auch der Schmetterling naschte, und die ungestalte Spinne sog gewaltig. Und seitdem teilen diese Tierchen mit dem Menschen das schönste Glück, die Kunst. In dieser Allegorie ist nun nicht etwa irgend ein kunstphilosophischer tiefsinniger Satz zu suchen, nicht etwa zum Beispiel (wie man gemeint hat), daß die Werke der Tiere gleichfalls wie die der Menschen himmlischen Ursprungs sind. Sondern der architektonische Trieb, das technische Bilden, die regelmäßigen Bauten der Zellen, Nester, Gewebe der Insekten haben irgend eine, wenn auch noch so entfernte Analogie mit der Kunst und ihren Werken, zugleich stehen sie tief unter den letztern: dies wird so vorgestellt, als wenn von dem reichen Nektar, der dem kunstübenden Menschen eingeflößt worden, auch einige Tropfen für jene bauenden Tierchen zur Seite gefallen. Es ist dies in ganz antikem Geist, das heißt im Geiste Anakreons und der Anthologie gedacht, denn auch die Dichter jener oft so graziösen Epigramme erfanden solche artige Fabeln und

anmutige mythische Einkleidungen irgend einer gewöhnlichen Beobachtung und Reflexion. Das Gedicht entstand in Goethes anakreontischer Periode und teilt mit den Gedichten derselben die klare Form und antike Grazie. Geschrieben ist es in vierfüßigen reimlosen Trochäen. Gedruckt 1789.

Eine andre anakreontische Produktion ist das Gedicht **Die Musageten** (2, 72). Der griechischen Form, dem kurzen trochäischen Metrum nach stimmt es ganz mit den eben besprochenen Nektartropfen; dem Inhalt nach liegt es dem kleinen Gedicht von der guten und bösen Stunde, das die Überschrift führt „Guter Rat", nahe. Der Dichter klagt, wie er, statt zu arbeiten und zu dichten, die Morgenstunden verschlafen habe. Als es Winter war, sollte in den dunkeln Frühstunden, wo Aurora und Phöbus säumten, das fromme Leuchten der Lampe seinen Fleiß beleben; aber dumpf und unerquicklich ließen sie den Dichter fortschlafen,

Und nach jedem späten Morgen
Folgten ungenutzte Tage.

Da kam der Frühling, und der Dichter bat die Nachtigall, mit frühen Tönen schmetternd ihn zu wecken. Aber sie klagte tief in die Nacht hinein mit schmelzenden Melodien, hielt seine Seele lange wach, und so fand ihn die Sonne am Morgen noch schlafend. Als es nun Sommer geworden, fand sich mit dem ersten Strahl des Lichts die geschäftige Fliege ein, störte den Halbschlummernden, kehrte unbarmherzig wieder, rief die Schwestern herbei. So verscheuchte sie unermüdlich ihm den Schlaf, rüstig sprang der Dichter endlich auf, eilte in den Buchenhain, fand die liebe Muse dort und hat so manches schöne Gedicht den neckenden Insekten verdankt. So preist er sie denn zum Schluß, so unbequem sie sind, doch als die wahren Musageten. — Diese kleine Erzählung, tändelnd-anakreontisch, wie schon der Auszug ergibt, ist zugleich mit der Grazie und dem Adel vorgetragen, wie durchaus nötig war, wenn der dem täglichen Leben entnommene Stoff aus der Sphäre des Gewöhnlichen in die ideale des Poetischen erhoben werden

sollte. Die schon bei den andern Gedichten dieses Stiles von uns bewunderte Verschmelzung des fremdartig Griechischen mit dem nächsten und gegenwärtigsten Leben, der antiken Empfindungsweise mit der Selbsterfahrung des Dichters und des heutigen Lesers, diese Verschmelzung, die nur in der höhern Einheit des allgemeinen Menschlichen möglich war, kehrt auch in diesem lieblichen Produkte wieder. Über die Zeit der Entstehung ist so viel gewiß, daß das Gedicht 1799 im Schillerschen Musenalmanach zuerst gedruckt wurde; damals aber war die anakreontische Dichtweise bei Goethe längst vorüber, die vielmehr in die Jahre 1781 oder 1782 fällt. Nun könnte es zwar sein, daß jener Ton auch später noch in einem vereinzelten Fall von des Dichters Lippen erklang; bedenkt man aber, daß Goethe gerade für die Musenalmanache unter seinen Papieren alles mögliche Ältere und Liegengebliebene aufsuchte, weil Schiller Not an Manuskript hatte, so wird man geneigt sein, auch dies Gedicht als bei dieser Gelegenheit aufgefunden und hervorgeholt zu betrachten. Bestätigt wird diese Vermutung durch den Umstand, daß es im Musenalmanach pseudonym erschien: es ist Justus Amman unterzeichnet, und auch bei den übrigen so bezeichneten Gedichten ist die frühere Entstehungszeit aus inneren Gründen wahrscheinlich. Goethe lieferte diese Gedichte also ein, wie von einem andern kommend, da der Verfasser ja in der Tat nicht mehr er selbst, der jetzige Goethe mit seinem jetzigen Kunststile, war.

An die eigentlichen Kunstgedichte schließen sich passend

die literarischen Gedichte

an, das heißt solche lyrische Gedichte, welche die durch Erscheinungen der Literatur in dem Dichter erregten Empfindungen aussprechen. In den spätern Jahren nehmen solche Gedichte bei Goethe sehr überhand, er legt in kurzen Verspaaren, in Epigrammen, Allegorien nieder, was er bei einem Buch oder irgend einer literarischen Richtung sich gedacht. Aber in demselben Maß nimmt auch der poetische Wert ab; ich lasse also

die meisten dieser spätern derartigen Gedichte weg und nenne nur die frühern, von denen einige ausgezeichnet schön sind. So gleich das erste, das uns aufstößt,

Hans Sachsens poetische Sendung (1, 263), gedruckt 1776 in Wielands Merkur, gedichtet in demselben Jahr. — Schon öfter haben wir unter den Poesien Goethes solche zu erwähnen gehabt, die in Hans Sachsischer Manier, in Weise der unter Holzschnitte gedruckten Knittelverse gedichtet waren — von allen diesen ist das vorliegende das Haupt- und Mustergedicht. Die Sprache ist populär, derb, burlesk, die Wendungen sind volksmäßig frei, die Reime desgleichen, der ganze Ton bieder, treuherzig, gemütlich, die Form roh; altertümliche Klänge spielen hinein, heimatlicher Geist weht uns wie mit dunkeln Kindererinnerungen aus den Worten an; unter naiven Sprüchen und Ausdrücken, unter plumpen Zügen und bäurischen Schwänken lächelt halbverdeckt Grazie der Empfindung und schreitet ein männlicher Ernst voll Adel und Geist. So erscheint uns die Roheit der Form, die ungelenke grobe Zeichnung und Färbung vielmehr als Triumph der feinsten Kunst: wir bewundern mit Entzücken die Weisheit der Linien, das ideale Kolorit, den tiefen Seelengrund, der alles trägt. Der rohe Holzschnitt wird zum ätherischen Gebilde. Mit außerordentlicher Aneignungsgabe hat der Dichter den Sprachklang der reformatorischen Zeit, die ehrsame Meistersängerweise aufgefaßt und wiedergegeben. Dazu halfen ihm die noch jetzt auf Dörfern und Jahrmärkten umgehenden Volksbücher und Verse, dann die alten Quartanten und Folianten, in denen die Schwänke, Fabeln und Dramen, die fliegenden Blätter des vielbewegten sechzehnten Jahrhunderts, namentlich die zahllosen Gedichte des Hans Sachs gesammelt sind. Goethe gesteht selbst, daß auch die freie Versart jener ältern Zeiten für ihn in seiner damaligen Genialitätsepoche viel Anziehendes hatte. Der leichte bequeme Rhythmus beengte das nach Freiheit verlangende Talent nicht; die Reime boten sich dabei willig und von selbst; und während die Gegenwart in Klopstocks reimlosen verschränkten Rhythmen, in Ramlers Korrektheit, in der

geglätteten, aber toten Reimpoesie der Gleimschen anakreontischen Schule nur Fesseln und Schranken bot, sahen die jungen Genies, an ihrer Spitze Goethe, in der Reim- und Knittelversform der älteren Meistersänger, ganz wie in den sogenannten freien Rhythmen, ein frei ausgebreitetes sprachliches und rhythmisches Feld vor sich, auf dem sie sich tummeln konnten und wobei sie zugleich von einem heimatlichen Element wohltätig sich getragen fühlten. Es ist nun aber der Goethische Knittelvers dem eigentlich populären und dem Hans Sachsischen doch nicht ganz gleich, sondern schon von einem idealeren Formprinzip gebunden. Es liegt ihm nämlich das Schema des vierfüßigen jambischen Verses zu Grunde, und dieser Vers tritt überall, wo mit einem frischen Abschnitt von neuem eingesetzt wird, oder wo der Gegenstand sich erhebt und demgemäß die Laute würdiger und ernster oder zarter und lieblicher werden, in reiner Gestalt hervor, zum Beispiel:

In seiner Werkstatt Sonntags früh
Steht unser teurer Meister hie —

oder:

Da tritt herein ein junges Weib,
Mit voller Brust und rundem Leib —

oder:

Wie nun der liebe Meister sich
An der Natur freut wunniglich —

oder in der Schilderung des liebevoll sich sehnenden Mädchens:

So sitzt sie in sich selbst geneigt,
In Hoffnungsfülle ihr Busen steigt;
Ihr Wesen ist so ahndevoll,
Weiß nicht, was sie sich wünschen soll,
Und unter vieler Grillen Lauf
Steigt wohl einmal ein Seufzer auf.

Von diesem Grundschema gehen nun die Freiheiten nach allen Richtungen aus, so daß der Vers oft die Gestalt gewinnt, als habe der Dichter nach altdeutscher Weise nur die vier Hebungen gezählt, oder die Ungebundenheit wird so groß, daß

wir nur noch Prosa vernehmen. Letzteres geschieht besonders am Ende der Abschnitte, zum Beispiel:

> Zeigt ihm draußen viel bunten Hauf,
> Unter dem Himmel allerlei Wesen,
> Wie ihr's mögt in seinen Schriften lesen —

oder:

> Und führt gar bitter viel Beschwerden,
> Daß ihrer doch nicht wollen wen'ger werden.

Solche äußerste Ausweichungen sind aber immer nur augenblicklich, und überall fühlen wir noch den Grundcharakter der ganzen Bewegung durch. Und ebenso verhält es sich mit dem Reim; die Freiheit, unbetonte Silben zum Reim zu verwenden, zum Beispiel:

> Wenn andre bärmlich sich beklagen,
> Sollst schwankweis deine Sach' fürtragen —

wird nur hin und wieder angewandt, während im ganzen volle ganze Reimklänge herrschen.

Was nun den Inhalt des Gedichtes betrifft, so wird hier der alte biedre Meistersänger des sechzehnten Jahrhunderts von dem Dichter des neunzehnten verherrlicht; es werden die Elemente und Richtungen seiner Poesie dargelegt, und zwar in der Weise des alten Meisters selbst und auf eigentümlich poetischem Wege. Goethe erläutert einen Holzschnitt, auf dem wir zuerst den ehrsamen Schuhmacher selbst erblicken. Seine Arbeit ruht, es ist Sonntag. So kommt dem Dichter überhaupt auf viele trübe Stunden, auf Stunden handwerksmäßiger gemeiner Mühe, der geweihte Augenblick der Begeisterung, der Sonn- und Feiertag liberalen Schaffens: auch eine Arbeit beginnt, aber eine freie, ideale. Es war der Tag, an dem die Musen beschlossen hatten, den edlen Meister zum Sänger zu weihn. Und so naht ihm zuerst ein junges Weib, kräftig und züchtig in Haltung und Gang, mit einem Maßstab in der Hand, mit einem Kranz von Kornähren auf dem Haupt. Ihr Name war Ehrbarkeit. Der Dichter beschreibt näher, was sie ihm bringt, indem er damit zugleich den Grund-

zug der Poesie des Hans Sachs bezeichnet. Es ist der klare Verstand, das gediegene Urteil, eben jene bürgerliche Ehrbarkeit, die Hans Sachs in der Verworrenheit des menschlichen Treibens behauptet; es ist die Gesundheit der realistischen Gesinnung, die schlichte Biederkeit, die jeder Schwärmerei abhold ist, der moralische Sinn, der den Leidenschaften gegenüber die Schranke festzuhalten predigt.

Sollst halten über Ehr' und Recht,
In allem Ding sein schlicht und schlecht,
Frummkeit und Tugend bieder preisen,
Das Böse mit seinem Namen heißen.

Die Muse der Ehrbarkeit ist es auch, die dem Meister den körnigen, groben und graden Stil seiner Zeichnung eingibt:

Nichts verlindert und nichts verwitzelt,
Nichts verzierlicht und nichts verkritzelt.

Von ihr auch kommt die didaktische Tendenz, das moralisch-nüchterne Bestreben, die Menschen zu bessern und zu belehren:

Schreib' das dem Menschenvolk auf Erden,
Ob's ihm möcht' eine Witzung werden.

Hat nun der genannten Muse unser Meister seine bürgerliche Art, seine Weise, das Leben sittlich, ehrbar, verständig zu betrachten, überhaupt seine Kenntnis der wirklichen Menschenwelt mit ihren Sitten, Tugenden und Torheiten zu verdanken, so tritt von der andern Seite ein altes Weib zu ihm, namens Historia, Mythologia, Fabula, die ihm auf einer großen holzgeschnittenen Tafel und auf ihrem Kleide alle Personen und Taten der Geschichte, der heiligen wie der profanen, vorhält und zeigt. Denn in der Tat, Hans Sachs ist nicht bloß ein vielerfahrener Beobachter des Menschenlebens, wie es damals um ihn herum sich vollzog, er kennt auch die klassische Literatur, die Geschichte, die Mythologie, die Bibel und die Traditionen der Legende, und entnimmt daher den Inhalt seiner Schwänke und Erzählungen, Komödien, Fastnachtspiele, Tragödien, zieht gute Lehren aus uralten Geschichten, belegt seine Moral mit Exempeln vergangener Jahrhunderte und verbindet

so mit dem bürgerlich schlichten und beschränkten auch den gelehrten Ton. Während jene erste Muse, die der lebendigen Wirklichkeit, als ein junges Weib mit voller Brust und rundem Leib erschien, während sie dem Meister durch das geöffnete Fenster die Natur und das Leben selbst in erfrischender Wahrheit zeigte, ist diese Historia, die Muse toter Gelehrsamkeit und welker erloschener Fabeln, ein altes keuchendes und wankendes Weib; ihre heiligen Gestalten sind nur Bilder in Holz geschnitten, auch ihr Kleid, die Schleppe, sind bis zum Saum mit weltlichen Geschichten bemalt. Was uns der Dichter als auf der Tafel sichtbar beschreibt:

Darauf seht ihr mit weiten Ärmeln und Falten
Gott Vater Kinderlehre halten,
Adam, Eva, Paradies und Schlang',
Sodom und Gomorras Untergang,
Könnt auch die Zwölf durchlauchtigen Frauen
Da in einem Ehren-Spiegel schauen;
Dann allerlei Blutdurst, Frevel und Mord,
Der Zwölf Tyrannen Schanden-Port,
Auch allerlei Lehr' und gute Weis,
Könnt sehn Sankt Peter mit der Geiß,
Über der Welt Regiment unzufrieden,
Von unserm Herrn zurecht beschieden —

sind lauter Gegenstände, die sich in Hans Sachsens Werken in der Tat beschrieben finden. Kaum aber hat der teure Meister sich die Figuren der Fabula recht ansehen können, so spürt er hinter seinem Rücken ein drittes Wesen: es ist der Narr, der seine Bocks- und Affensprünge macht und an einem Seile alle übrigen Narren, die großen und kleinen, die hagern und dicken, die allzu witzigen und allzu dummen, nach sich führt. Offenbar wird hiedurch ein drittes Element in Hans Sachsens poetischen Werken bezeichnet, nämlich die frohe Laune, die Humoristik, mit der der Meister frei über den von ihm geschilderten Torheiten und Widersprüchen schwebt, die gleichfalls ganz bürgerliche Heiterkeit, die am Feierabend, beim gemütlichen Kruge, die Seele des betrachtenden, von der Arbeit ruhenden Handwerksmannes erfüllt.

Als nun der so mit Stoff reichlich gesegnete Dichter die Fülle des Inhalts kaum in sich beherbergen kann und nach Worten zu all dem sucht, da naht ihm vom Himmel herabschwebend (durch das Oberfenster, sagt der Erklärer in Hans Sachsens naiv-drolliger Weise) die Muse selbst, ähnlich dem Bilde unserer lieben Frauen, und weiht ihn und bringt ihm ihren Segen und weckt das Feuer in ihm zu hoch aufschlagender lichter Glut. Sie ist eben die Personifikation des Dichtergenius selbst, der in der Seele des Erkorenen ursprünglich wohnenden schaffenden poetischen Kraft, die alle jene oben aufgezählten Züge seines Wesens erst zu der Dichterindividualität macht. Aber damit diese Kraft aufgehe, damit sie ewig neue und reiche Nahrung finde, damit der zur Dichtkunst Bestimmte nun wirklich zum Dichter werde, ist noch ein holdes Geschenk, noch eine Lebenswonne nötig — die Liebe. Und so zeigt ihm denn die Muse im blühenden Garten hinter dem Hause unter dem Apfelbaum ein liebliches Mädchen sitzen: sie hat Rosen gepflückt, sie bindet sie zum Kranz und weiß selbst nicht für wen, und Ahnung und unbestimmte Sehnsucht drängt ihr den Busen. Und in ihm, dem Dichter, in der Liebe zu ihm, findet sie Bewußtsein ihrer Wünsche und volle Wonne und Seligkeit. Er aber lindert sich die Pein der Erdenschicksale, indem er ihr ins Auge blickt; wie er ihren Leib umfaßt, von ihren Armen sich umschlungen fühlt, strömen ihm nach der Mühe des Lebens neue Kräfte zu. Da so der Bund geschlossen ist, kehrt auch ihr die alte schalkhafte Heiterkeit zurück, und so ergießt sie über seine Tage den Schein der Freude:

So wird die Liebe nimmer alt,
Und wird der Dichter nimmer kalt!

Die ganze Stelle, wo dieses nahende und sich erfüllende Liebesglück geschildert wird, gehört zu den rührendsten und zartesten, die Goethe jemals geschrieben — und die Wahrheit und Lieblichkeit derselben wirkt um so tiefer, je volksmäßiger und gröber scheinbar ihre Form und besonders die des Vorhergehenden ist. Auch hier hat der Dichter mit tiefem Instinkt den Zug er-

raten und hinzugefügt, der zu der Vollständigkeit der bürgerlichen Existenz und reichsstädtischen Behaglichkeit gehört: die Ehe und den häuslichen Gemütsfrieden und das heimliche Glück in der häuslichen Kammer. In der Tat, der junge Meister, der eben zum Meistersänger geweiht werden soll, ist gar nicht denkbar ohne ein Liebchen oder vielmehr ein ehrsames, züchtiges Bürgermädchen, das er zur Frau Meisterin, zur wirtlichen Schafferin in dem heiligen Kreise seines Hauses zu erheben bei sich im Sinne hat.

Das Gedicht schließt mit der Apotheose des würdigen Nürnberger Dichtervorgängers. Über seinem Haupte nämlich schwebt ein ewig junger Eichkranz, den einst die Nachwelt ihm aufsetzen wird. In den Sumpf, ruft das Gedicht am Schluß, zu den Fröschen seien alle Verkleinerer und Verkenner des Meisters gebannt — dorthin also, von wo das vergebliche, unbequeme, sinnlose Gequäke uns entgegenschallt. Hans Sachs geriet in der Tat im siebenzehnten Jahrhundert in tiefe Verachtung; seine formlose bäurische Art konnte den Dichtern der neuen Schule, den Nachfolgern Opitzens, deren Augenmerk vor allem Klassizität und Eleganz der Form war, nicht zusagen. Einige Verwandtschaft zeigt er mit dem populären moralisierenden Gellert. Erst Wieland, besonders aber Goethe brachte den alten Meister zu wohlverdientem Ansehen wieder.

Musen und Grazien in der Mark (1, 94). Dies satirische Gedicht geißelt in heitrer Parodie die Poeten der Natürlichkeit, die Sänger der gemeinen unmittelbaren Wirklichkeit, insbesondere den Pfarrer Schmidt zu Werneuchen in der Mark. Dieser hatte ländliche Idyllen geschrieben, die den umgekehrten Fehler der des Schweizers Geßner hatten. Findet sich bei Geßner eine falsche und abstrakte Idealität, eine hohle und unwahre Schäferwelt voll zerflossener Sentimentalität, so gab Schmidt rohe Kopien der nächsten ländlichen Natur, und zwar der brandenburgischen, mit allem Ekelhaften, Schmutzigen und Beschränkten des Dorflebens. Goethe selbst war vor allem ein Dichter der Wahrheit und Natur, auch er wußte durch individuelle Wirklichkeit zu beleben, aber er war ein Dichter,

das heißt er verklärte den bloßen Stoff, den Welt und Leben ihm boten, zur idealen Phantasiegestalt. So mußte es gerade Goethes Aufgabe sein, jene phantasielosen Kopisten und selbstzufriednen Abmaler eines unpoetischen und gegen alles Große verschlossenen Bauern- und Pächterlebens abzuweisen: er konnte und wollte nichts mit ihnen gemein haben. Er tut es in dem vorliegenden Gedicht. Es fällt in dasselbe Jahr mit den Xenien, 1796, und ist aus derselben satirischen Laune hervorgegangen. Überaus witzig kann man es nicht nennen, aber es trifft recht gut und mit großer Leichtigkeit den grob-idyllischen Ton jener Poesien Schmidts, indem es denselben durch Übertreibung in sein wahres Licht stellt und lächerlich macht. Auch die bei den lebensvollern Süd- und Westdeutschen übelberüchtigte märkische Bodenkargheit und Berliner geistige Unnatur und Scholastik bleibt nicht ohne launige Abfertigung.

Selbst die Wissenschaft verlieret
Nichts an ihrem raschen Lauf,
Denn bei uns, was vegetieret,
Alles keimt getrocknet auf.

Die Beschränktheit und bauernstolze Selbstgenügsamkeit findet ihr Urteil in der vorletzten Strophe:

Laß den Witzling uns besticheln!
Glücklich, wenn ein deutscher Mann
Seinem Freunde Vetter Micheln
Guten Abend bieten kann.
Wie ist der Gedanke labend:
Solch ein Edler bleibt uns nah!
Immer sagt man: gestern Abend
War doch Vetter Michel da!

Die letzte Strophe endlich drückt den Widerwillen Goethes gegen die ewige jambische und trochäische Versform aus, die ohne Wechsel und Steigerung je nach der Stimmung, ohne Gewalt der Begeisterung wie ein ununterbrochenes Geleier endlich einschläfert:

Und in unsern Liedern keimet
Silb' aus Silbe, Wort aus Wort.

Ob sich gleich auf Deutsch nichts reimet,
Reimt der Deutsche dennoch fort.
Ob es kräftig oder zierlich,
Geht uns so genau nicht an —

worauf dann zum Schluß noch einmal die Natürlichkeit ironisch als Hauptforderung der Poesie hingestellt wird:

Wir sind bieder und natürlich,
Und das ist genug getan.

Das ganze Gedicht malt zugleich auch in' der äußern Form die gesuchten Reime und den einförmigen trochäischen Schritt der Schmidtschen Lieder nach. — Mit dieser kleinen Goethischen Satire war übrigens dem Ansehen jenes Dichters ein Ende gemacht, obgleich er damals zahlreiche Freunde hatte, nämlich alle diejenigen, die ohne poetischen Sinn ihr eigenes nächstes Leben in einem Spiegelbilde wiederzufinden erfreut sind. Wenige Jahre später verspottete denselben Dichter auch noch August Wilhelm Schlegel in seinem meisterhaften Wettgesange zwischen Schmidt, Matthisson und Voß, wo die beiden letztern, der erstere in seiner affektierten Süßigkeit, der zweite in seiner rohen und angestrengten poetischen Handwerksarbeit, äußerst treffend ironisiert werden. Überhaupt gingen die Romantiker anfangs ganz in den Spuren Schillers und Goethes, und für ihre ästhetischen und literarischen Ansichten findet man meistens schon bei jenen die Richtung angegeben.

Deutscher Parnaß (2, 14) ist ein langes, gereimtes, nicht in Strophen zerfallendes, in bald kürzern, bald längern Zeilen sich frei bewegendes Gedicht, welches zuerst in Schillers Musenalmanach für 1799 im Druck erschien mit der Unterschrift Justus Amman. Einzelne Stellen darin sind sehr kraftvoll und malerisch, der Sinn des Ganzen aber ist dunkel. Schiller nennt es in einem Briefe an Goethe (23. Juli 1798) ein „Poetengedicht", meldet, er habe ihm den Titel „Sängerwürde" gegeben, und meint, diese Überschrift verstecke die Ironie und drücke doch die Satire für den Kundigen aus. Damit erklärt Goethe in seiner Antwort sich völlig einverstanden. Danach

also hätten wir in dem Gedicht eine literarische Satire. Aber auf wen? Darüber könnte nur das Gedicht selbst Aufschluß geben. Lesen wir es, so finden wir eine Schilderung von des Dichters eigenem Bildungsgange und dem Gange einer literarischen Epoche. Unter der Obhut Apollos und der Musen wuchs der Dichterknabe Goethe in der frei ländlichen und lieblichen Natur des Parnassus auf, früh schon zum Dichter geweiht:

Und so haben
Mich, im stillen,
Nach des Gottes hohem Willen,
Hehre Musen auferzogen,
Aus den hellen
Silberquellen
Des Parnassus mich erquicket
Und das keusche reine Siegel
Auf die Lippen mir gedrücket.

Auch die Nachtigall wurde seine Lehrerin, die Weckerin himmlischer Liebesträume. Und der schöne Zug geselliger Freundschaft verband ihn mit andern Dichtergenossen: ein edler Sänger kam nach dem andern, alle greifen mit Götterhand in die Saiten, der ganze Parnassus lebt. Besonders Amors Flamme ist es, gegen deren brennenden Schmerz nur der Apollodienst, das heißt eben die Poesie, Heilung und Linderung gewährt. Sie bewegen durch ihren Gesang zu ernsten, erhabenen Geschäften, aber sie spielen auch phantasievoll:

Auch die holden Phantasieen
Blühen
Rings umher auf allen Zweigen,
Die sich balde,
Wie im holden Zauberwalde,
Voller goldnen Früchte beugen.

Auch die Frauen schließen sich der Dichterschar an,

Und es singt die schöne Kette,
Zart und zärter, um die Wette.

Auch das Mädchen eilt durch die Wälder, um das zu suchen und zu finden,

Was im stillen Myrtenhaine
Amor schalkisch ihr entwendet:
Ihres Herzens holde Stille,
Ihres Busens erste Fülle.
Und sie träget in die grünen
Schattenwälder,
Was die Männer nicht verdienen,
Ihre lieblichen Gefühle;
Scheuet nicht des Tages Schwüle,
Achtet nicht des Abends Kühle
Und verliert sich in die Felder.
Stört sie nicht auf ihren Wegen!
Muse, geh ihr still entgegen!

Auf dieses ideale Bild einer heitern Poetenwelt, in der Maß und Zartheit waltet, folgt plötzlich ein wilder Überfall: der Parnaß wird von einem wütenden, verwegenen Dichtergeschlecht gestürmt. Unedle Leidenschaft, Liebeswut, Weinesglut treibt die Maßlosen, das Heiligtum zu entweihen. Der Dichter ruft die Genossen an, die Steine des Berges zu ergreifen und sie als Waffe gegen die Eindringlinge zu brauchen:

Schloßenregen
Ströme dieser Brut entgegen
Und vertreib' aus unsern milden
Himmelreinen Luftgefilden
Diese Fremden, diese Wilden!

Aber was sieht der Dichter? Die Seinigen selbst schließen sich dem rasenden Chore an, zeigen ihm die Wege, schwingen den Thyrsus; aus dem keuschen, heiligen Schatten des Haines dringen rohe, verhaßte Töne:

Wild Gelächter
Statt der Liebe süßem Wahn!
Weiberhasser und -verächter
Stimmen ein Triumphlied an.
Nachtigall und Turtel fliehen
Das so keusch erwärmte Nest,
Und in wütendem Erglühen
Hält der Faun die Nymphe fest.

Hier wird ein Gewand zerrissen,
Dem Genusse folgt der Spott,
Und zu ihren frechen Küssen
Leuchtet mit Verdruß der Gott.

Da droht der Dichter ihnen mit dem Zorn des Gottes, der nicht nur die Saiten der Lyra, sondern auch die Saite des Bogens zu bewegen weiß. Er beschwört sie, Apollos Heiligtum zu verlassen:

O vernehmt noch meine Stimme,
Meiner Liebe Bruderwort!
Fliehet vor des Gottes Grimme,
Eilt aus unsern Grenzen fort!
Daß sie wieder heilig werde,
Lenkt hinweg den wilden Zug!
Vielen Boden hat die Erde,
Und unheiligen genug.

Und einst, ruft er ihnen noch in einer längern Ansprache zu, einst, wenn ihr Maß gelernt und Weisheit der Form, wenn

Euch nicht mehr ein Spiel entzücket,
Das die Schranken übertobt —

dann kommt wieder, ihr sollt gastliche Aufnahme finden, ein Kranz soll eure Schläfe schmücken, jeder frühere Fehl soll vergessen sein, alles eilet euch entgegen, und ihr kommt verklärt heran.

Dies ist der Gang des Gedichts. Aber auf welche Dichterschule ist es zu beziehen? Wer sind die keuschen und reinen, die milden und zarten Dichter, die auf dem Parnaß einheimisch sind? wer sind die bacchantisch Anstürmenden, die mit faunischen Gelüsten und gellendem Geschrei das stille Heiligtum frech Entweihenden? Und wo endlich ist die Satire, die Ironie, von der Schiller spricht?

Zuvörderst ist von einer ironischen Kälte, von satirischer Vermummung in dem Gedicht nichts zu finden. Im Gegenteil — der Ton ist wärmer, aufrichtiger, erregter, als wir bei literarischen Streifzügen sonst bei Goethe anzutreffen gewohnt

sind; es spricht persönliche Teilnahme; man sieht, der Dichter verhandelt eine ihm heilige Herzensangelegenheit. Dies verrät sich durch den Zug eines tiefen Schmerzes sowohl als der weichen, innigen Liebe, zum Beispiel: „O vernehmt noch meine Stimme“ u. s. w. Wenn also Schiller das Ganze von Ironie durchdrungen glaubte, so verkannte er Stil und Ausdruck des Gedichtes gänzlich: man sieht, es war ihm unverständlich, und er wußte es auf nichts Bestimmtes zu beziehen.

Ein neuerer Kommentator, Viehoff, findet gleichfalls zuviel Ernst und Aufrichtigkeit in dem Gedicht, um es als eine Satire gelten zu lassen. Er rückt es in eine weit frühere Lebenszeit Goethes hinauf, etwa in das Jahr 1779, und versteht das Ganze als einen den Exzentrizitäten der Sturm- und Drangperiode geschriebenen Absagebrief. Die Schule junger Genies, zu der Klinger, Wagner, Lenz gehörten, übertrieb bekanntlich in ihrem Sturm gegen die falschen konventionellen Geschmacksregeln den naturalistischen Freiheitsdrang, achtete kein Gesetz der Schönheit, gefiel sich in maßlos gesteigerten Ausbrüchen der Leidenschaft und wilden Enormitäten aller Art und ersetzte so die enge Formel durch die häßliche Verzerrung, die Unnatur durch die rohe Natur. Goethe kam bald über diesen Irrtum zur Besinnung; er trat in seine zweite Periode edler Selbstbeschränkung und gediegener Schönheit der Form. Damals also hätte er jene ihm nun zuwider gewordenen poetischen Ausschweifungen seiner frühern Genossen durch dies Gedicht strafend abgewiesen und das Gedicht erst zwanzig Jahre später in Schillers Musenalmanach abdrucken lassen, womit die Unterschrift Justus Amman auch stimmen würde. — Diese Vermutung hat aber auch vieles gegen sich. Zuvörderst war Goethe selbst Hauptanführer jenes Sturms auf den Parnaß gewesen; er hatte im Götz von Berlichingen gleichfalls shakespearisiert und überall das unmittelbare Naturgefühl mit revolutionärem Umsturz zum Feldgeschrei erhoben. In dem Gedicht ist aber der Dichter von Haus aus der in stiller apollinischer Umfriedigung den Musen dienende Sänger,

und von außen kommt die rohe störende Schar. Zweitens — und das ist das Entscheidende — hat das Gedicht in seiner Form gar nicht das Gepräge jener frühern Zeit, sondern stimmt mit mehrern Gedichten der neunziger Jahre ganz genau überein. Der Zauberlehrling zum Beispiel, der ins Jahr 1798 fällt, die erste Walpurgisnacht vom Jahr 1799 sind ganz von demselben lyrischen Feuer, derselben dramatischen Bewegung erfüllt, schließen sich in der Sprache und Satzform, in den kurzen trochäischen Metren genau an den Deutschen Parnaß, so daß man die Überzeugung gewinnen muß, daß die drei Gedichte der Entstehungszeit nach nicht allzuweit auseinanderliegen können. Die Extravaganzen der romantischen Schule passen in ihrer eigentümlichen Färbung nicht ganz auf die Goethische Schilderung der hereinbrechenden Parnassusentheiliger; zudem war die Schule damals erst im Entstehen, ihre naturalistischen und phantastischen Tendenzen damals noch zu wenig grell ausgesprochen, als daß Goethe auf sie hätte zielen können. Eine dritte literarische Zeit, auf die man noch raten könnte, wären die Jahre 1788 und 1789; damals war Goethe aus Italien zurückgekehrt, voll kühlen Friedens und stiller Begeisterung; er hatte die Sicherheit und göttliche Haltung des Künstlers gewonnen, bildete und schaute umher in plastischer Objektivität. In diesem Bewußtsein eines neu gewonnenen höhern Standpunktes war ihm die noch nicht beendigte, vielmehr in neuer Stärke aufgetretene literarische Epoche kraftgenialischer Drängnis, die er in Deutschland vorfand, aufs höchste zuwider: Schillers Räuber und Heinses Ardinghello entzückten das Publikum, das sich gegen die neuen Goethischen Dichtungen, Iphigenie und Tasso, kalt verhielt. Die Roheiten des Dramas und die Nacktheiten des Romans erfüllten den Jünger der Antike mit um so größerem Schmerz, als er das sich darin ankündigende Talent nicht verkennen konnte. Die Schilderung paßt auf die Erstlingsversuche Schillers und den Roman Heinses mit schlagender Wahrheit, und auch die Aussicht auf dereinstige reuige Rückkehr bewährte sich bei Schiller wenigstens aufs beste. Nehmen wir an, daß das Gedicht damals

entstand, später vielleicht umgearbeitet, namentlich vielleicht der Schluß hinzugefügt wurde, so ist dies vielleicht die noch am meisten befriedigende Lösung dieses literarischen Rätsels. Wie ich schon bemerkte, hat das Gedicht sehr viel schöne Einzelheiten, es ist voll lebendiger Malerei und weiß den abstrakten ästhetischen Gegenstand oder die noch unpoetischere literarische Polemik zu einem individuellen Bilde zu versinnlichen. Die Überschrift Deutscher Parnaß erhielt das Gedicht durch Riemer, der es bei Herausgabe der Goethischen Werke, mit dem frühern Schillerschen Titel unbekannt, also taufte. Goethe selbst nennt es in seinem Tagebuch vom Jahr 1798 Wächter auf dem Parnaß.

Nebenbemerkung. Der ganze Gegensatz, den das Gedicht behandelt, ist ein griechisch gedachter. Das Unsittliche, das Unmäßige und das Unschöne sind im Leben und der Vorstellungsart der Griechen identische Begriffe. Vor nichts scheut der Grieche so sehr zurück als vor der Ausschweifung in Phantasie und Sitte: das Gesetz wie die Lehre der Weisen warnt vor der Hybris nicht nur, sondern vor Ausbrüchen natürlicher Wildheit. Dieser Gegensatz der Lebensschönheit und der barbarischen Wut wird in zahlreichen mythischen Gestalten angeschaut: die Götter sind die triumphierenden sittlichen Gewalten, denen ein rohes Geschlecht ungebändigter Natursöhne erlegen ist. Ganz voll griechischen Abscheus ist daher die Schilderung der rohen Stürmer; ihre Wut gleicht der bacchantischen Zügellosigkeit beim Zechen, vor der — als barbarisch und thrazischen und szythischen Stämmen eigen — der Grieche sich hütet; griechisch ist auch die Auffassung dieser Unmäßigkeit als einer Entweihung des Heiligtums; griechisch die Vorstellung des darauf folgenden Unheils als einer Strafe des zornigen Gottes. Goethes eigener Busen war jetzt aus einer Stätte drängender und formloser Empfindungen zu einer heiligen Friedensstatt geworden, und diese innere Erfahrung legte er in der Iphigenie nieder, welches Stück gleichfalls sich auf dem genannten Gegensatz erbaut. Wut und Wildheit und Frevel werden in der Iphigenie durch die aufgegangene

Tageshelle milder Sittlichkeit besiegt: von jenem ältern Titanengeschlecht heißt es:

> ... es schmiedete
> Der Gott um ihre Stirn ein ehern Band.
> Rat, Mäßigung und Weisheit und Geduld
> Verbarg er ihrem scheuen, düstern Blick:
> Zur Wut ward ihnen jegliche Begier,
> Und grenzenlos drang ihre Wut umher —

und das ganze Stück legt den Prozeß dar, wie diese natürliche Roheit und der daran haftende Fluch in die Nacht der Urzeit zurücksinkt und maßvolle Menschlichkeit, personifiziert in einer edlen Jungfrau, sich den Thron über jenen Trümmern erbaut. Was so Iphigenie in einem Kunstwerk voll griechischer Ideentiefe predigt, dieselbe Lehre spricht der gleichzeitige Tasso von einem andern Gesichtspunkt aus: auch da ist es die haltungslose Phantastik und leidenschaftliche Schwäche, die auf das Maß und die Schranke edler Lebenskunst zurückgeführt wird. Ganz dasselbe ist der Grundgedanke in unsrem Stücke — offenbar gehört es daher der gleichen Stimmung und Lebensepoche an wie die beiden Dramen. Aber ein störendes Hervordrängen in die Welt des schon beruhigten Dichters verursachten nicht die stürmenden und drängenden Genossen des einst mit ihnen kämpfenden Jünglings: wohl aber jener durch Schiller und Heinse in den achtziger Jahren wieder in Schwung gebrachte wilde Naturalismus. Dieser kam mit gellendem Geschrei und wütendem Priapismus auf Goethes reinen und stillen antiken Parnassus heraufgestürmt und verletzte dessen liebste Seelenfreuden. Damals muß der Kern des Gedichts entstanden sein: aus jenen Momenten erhielt es auch die Wärme des Tones, die Tiefe des Schmerzes, die warnend liebevolle Innigkeit, mit der der Bruder die Brüder zur Besinnung ruft.

Zwei Jugendgedichte sind **Autoren** (2, 134) und der **Rezensent** (2, 135), beide gedruckt 1774, beide in formlosen Knittelversen. Sie kommen in Richtung und Standpunkt ganz mit den früher erwähnten Kunstgedichten überein, nur daß,

was dort von der Kunst galt, hier auf poetische Werke bezogen ist. Das zweite charakterisiert sich durch die Schlußzeile: „Schlagt ihn tot, den Hund! Es ist ein Rezensent." Der kalte Kunstkritiker findet sich dem Gemälde ganz so gegenüber wie hier der Rezensent dem Dichterwerke. Die jungen Genies waren über nichts so sehr empört, als wenn wohlweise Rezensenten beschränkte Verstandeskategorien zum Maßstab für ein ganz inkommensurables geniales Werk machten. Auch hier ist der allgemeine Gegensatz parabolisch in den Rahmen einer kleinen komischen Erzählung gefaßt. „Autoren" stellt den Dichterenthusiasmus nicht sowohl der verständigen Auffassung als vielmehr dem prosaischen Nutzen entgegen. Der eine Autor nämlich spendet neidlos dem Publikum die Schätze seines Innern, der andre läßt sich pränumerieren.

Erwähnen muß ich hier der **Epistel an Gotter** (3, 72). Sie ist gleichfalls in der Knittelverssprache 1773 gedichtet und begleitete die Übersendung eines Exemplars des Götz von Berlichingen. Gotter wird darin gebeten, in Gotha, wo er das Theater leitete, den Götz zur Aufführung zu bringen. Er lehnte den Vorschlag ab und antwortete dem Verfasser in demselben populären altdeutschen Ton. Beide Gedichte, sowohl die Epistel als die Antwortepistel, sind als Gedichte gerade nicht von großer Bedeutung, aber sie werfen auf manche interessanten literarischen Verhältnisse ein helles Licht. Was Gotter selbst betrifft, dessen Bekanntschaft Goethe in Wetzlar gemacht hatte, so kennen wir ihn als glatten, galanten, französierenden Dichter, als Dichter auch in der Weise der unschuldigen moralischen englischen Poeten: hier aber bewegt er sich in dem ganz entgegengesetzten Stile des Hans Sachs gleichfalls mit Leichtigkeit und ungezwungenem Humor; er tritt aus den Grenzen seines ziemlich beschränkten Talentes heraus, so daß wir auch an diesem Beispiel sehen, mit welcher Zauberkraft Goethes Persönlichkeit auf alle wirkte, die in ihren Bereich kamen. Was umgekehrt Goethe betrifft, so bestätigt mancher Zug in seiner Epistel das Bild dieses außerordentlichen Dichtergenius, wie wir es teils aus seiner Autobiographie, teils aus

sonstigen Bekenntnissen und Briefsammlungen erhalten. Das Feuer der Begeisterung, mit der der junge Dichter den Götz geschrieben, malen die Verse:

> Hab's geschrieben in guter Zeit,
> Tags, Abends und Nachts Herrlichkeit.

Auch jene echte Dichter- und Sängereigentümlichkeit, wonach Goethe den Stoff erst als Empfindung und qualvollen Zustand in sich erlebt, dann, im Begriff sich von jener Affektion zu befreien, sie in das Dichtwerk ergießt, dann, wenn dieses vollendet daliegt, schon in eine andre Gemütsbestimmtheit übergegangen ist und nun sich kalt und beziehungslos zu jenem Werke einer frühern Seelenepoche verhält — diese durch sein ganzes Leben sich gleichbleibende Richtung, nach welcher er in der zweiten Periode die Dichtungen der ersten, in der dritten die der zweiten vollständig vergessen hatte und so nicht mehr genießen konnte, bekennt er schon gegen Gotter selbst nach Vollendung des Götz. Er schreibt, jetzt, wo der Götz gedruckt sei, habe er keine Freude mehr daran, und es sei mit Dichtungen wie mit den Kindern, bei denen die schönste Zeit die ist, wo man sie macht — setzt er in dem bäurisch-possenhaften Ton hinzu. Daher er auch meistens so gleichgültig gegen die Wirkungen war, die das Werk im Publikum machte. Wie hart ferner der Gegensatz der neuen naturalistischen Poesie, des neuen Naturevangeliums überhaupt gegen die konventionelle Geselligkeit war, und welcher radikalen Empörung Goethe sich mit seinem Götz schuldig machte, lehrt Gotters Epistel in einem gleichzeitigen Dokument. Gotter erzählt, wie er krank im Bette lag und zur Zerstreuung sich das Goethische Drama von einer Dame vorlesen ließ. Diese muß man sich ohne Zweifel zierlich und geziert denken, wie die Gouvernantenzeit sie hervorbrachte, gewöhnt an süßliche Galanterien, komplimentöse Formulare, in der Hülle des Reifrocks tausendmal bewahrt gegen jede Simplizität der Natur. Kaum hatte sie zu lesen angefangen, so rannte sie, wie Gotter erzählt, wider einen „Scheißkerl“ — solche Ausdrücke kamen nämlich in der

ersten Ausgabe des Götz vielfältig vor. (Götz hat eine dreifache Rezension erfahren: die ursprüngliche ward später von dem Dichter umgearbeitet und gemildert, und dies ist die Gestalt, in der wir das Drama in den Sämtlichen Schriften finden; eine dritte Form gab der Dichter ihm zum Behuf theatralischer Aufführung in Weimar.) Ein solcher Ausdruck aber war mehr als genug, den Dichter und sein Werk in der Meinung der gebildeten, das heißt konventionell verbildeten Klassen zu verderben. Gotter sagt weiter, es sei unmöglich, zum Beispiel die Szene, wo der eine Reitersmann auf die Seite geht, um seine Notdurft zu verrichten, von der Bühne herab sehen zu lassen — solche Natürlichkeiten erschienen damals als die rohste Barbarei. Auch der ewige Wechsel der Szene, der landschaftlichen Umgebungen, der Gefechte, Schlösser, Berge u. s. w. schien dem damaligen Theaterintendanten ein unüberwindliches Hindernis, da man nur an den einmal feststehenden Ort der französischen Tragödie gewöhnt war. Und doch war die in Gotha spielende Seylersche Truppe vielleicht die beste und angesehenste in Deutschland. Wie die Stimmung und literarische Bildung des bessern Publikums 1774 war und wie ihm nur sententiöses rhetorisches Pathos gefiel, lehrt die Stelle in Gotters Brief:

Das Weibsvolk hier ganz störrisch ist,
Weil's Tag und Nacht Französisch liest;
Das Mannsvolk, in Paris gewest,
Nur das Theatrum hält fürs best',
Wo alles züchtiglich geschicht
Und alles in Sentenzen spricht.

Von dieser ganzen toten, seelenlosen, in Formeln erstarrten Lebensgestalt hat Goethe Deutschland befreit, er, dessen erste beide Werke wie ein Ungewitter siegreich die trüben Nebel durchbrachen. Goethe war der emanzipierende Genius, der junge revolutionäre Held, der das ganze Philistergebäude mit überlegener Naturkraft umstürzte. Daß diese Kraftgenialität anfangs die Schranke ihrerseits überstieg, war natürlich — aber die Epoche des Naturalismus mußte vorhergehen, wenn

die Werke schöner Dichtung, wie die um die Zeit der italienischen Reise, möglich sein sollten. — Publiziert sind die beiden Episteln zuerst in der Schrift von Döring in seinem Anhang zu Goethes Leben 1833.

Nur erinnern will ich hier an Goethes **Epilog zu Schillers Glocke** (1, 282), gedruckt 1805, erneuert 1815. Dies schöne, in italienischen Stanzen abgefaßte Gedicht enthält eine Charakteristik Schillers, des Menschen und des Dichters, vorgetragen mit der tiefen Innigkeit trauernder Freundschaft. Der Dichter schrieb es bald nach Schillers Tode, noch elegisch bewegt von dem schweren Verluste, den er erlitten. Alle Züge, die Schillers Dichterbild zusammensetzen, finden hier ihren treffenden, poetisch geadelten Ausdruck: zum Beispiel der heldenmütige Wille, der gegen die stumpfe Welt wie gegen das eigne Leiden den Kampf der Freiheit unterhalten, der ethische Adel, die ideale Würde seines Strebens und Dichtens u. s. w. Wir werden bei näherer Besprechung Schillers oft auf dieses Goethische Gedicht zurückkommen müssen und auf dasselbe Berufung einlegen. Da es wirklich von tiefer Schmerzerregung dem Dichter eingegeben worden, so hält es sich frei von den Fehlern des greisenhaften Stiles, sondern zeichnet mit seelenvoller Wärme und heller Reinheit die verklärte Gestalt des dahingegangenen Freundes.

Nennen will ich bloß, da es eigentlich nicht in diesen Zusammenhang gehört, das Goethische Gedicht **Bei Betrachtung von Schillers Schädel** (1, 285). Der Dichter hat es ganz spät am Abend seines Lebens verfaßt: 1826. Geschrieben ist es in italienischen Terzinen, in dem Danteschen Versmaß, in dem Versmaß sozusagen der Mystik, Alchimie und Scholastik. Der Dichter ist ins Beinhaus getreten, und vor ihm liegen in dem engen kalten Modergemache die Menschenknochen aufgehäuft. Da gewahrt er auch Schillers Schädel. Dieser Anblick gab ihm dies Gedicht ein. Goethes immer wachsende Vorliebe für anatomische, besonders osteologische Studien, die bei seiner Naturforschung ihn immer leitende Idee einer in der Natur sich selbst offenbarenden immanenten Vernunft, so daß die Körperwelt nur erstarrter Geist, der Geist nur zum

Bewußtsein sich aufringende Natur ist, endlich das Andenken an den einst an seiner Seite wirkenden Freund, dessen Genius ihn und die Welt entzückte — dies alles zusammengenommen drängte so viel Wärme und Tiefe in dies Gedicht, daß es als eines der erhabensten und gedankenvollsten des Dichters gelten muß.

Wie mich geheimnisvoll die Form entzückte!
  Die gottgedachte Spur, die sich erhalten!
  Ein Blick, der mich an jenes Meer entrückte,

Das flutend strömt gesteigerte Gestalten.
  Geheim Gefäß, Orakelsprüche spendend!
  Wie bin ich wert, dich in der Hand zu halten . . .

Zum Schluß spricht er noch sein naturphilosophisches Evangelium, den Sinn seines Lebens, seine Religion und das Rätsel des Universums in den tiefen Worten aus, die um so rührender ergreifen, da sie am Ende des Lebens gesprochen werden von einem Manne, der immerdar mit treuem Auge die Natur beobachtet und in ihrem Tun und Weben sie geliebt:

Was kann der Mensch im Leben mehr gewinnen,
  Als daß sich Gott-Natur ihm offenbare:
  Wie sie das Feste läßt zu Geist verrinnen,
  Wie sie das Geisterzeugte fest bewahre.

Eine Menge auf Literatur, literarische Persönlichkeiten, poetische Erfahrungen bezügliche Gedichte enthalten noch die Abschnitte *Zahme Xenien* und *Invektiven*. Die mit Schiller zusammen im Musenalmanach herausgegebenen *eigentlichen Xenien* sind satirische Epigramme auf Gegner der beiden Dichter; von diesen letztern ist besser im Zusammenhang der antikisierenden Gedichte jener zweiten weimarischen Epoche zu reden. Was aber die Invektiven und die dem spätern Alter des Dichters angehörenden Zahmen Xenien betrifft, so enthalten sie zwar manche weise Wahrheit, sind auch unentbehrlich, um von Goethes Sinnesart, seiner allseitigen Empfänglichkeit u. s. w. ein vollständiges Bild zu gewinnen, im ganzen aber können wir sie als Gedichte, als Erzeugnisse echter

Lyrik übergehen, um so mehr, da bei der großen Menge der Goethischen Dichtungen, die über ein ganzes langes Leben ausgebreitet sind, das minder Bedeutende durchaus zur Seite gelassen werden muß. Literarische Seitenblicke, humoristische Masken literarischer Individuen enthalten auch manche in den Faust eingeschobene Stellen, ferner die Puppenspiele und Hanswurstkomödien, wie Das Jahrmarktsfest zu Plunderswcilern, Hanswursts Hochzeit, Pater Brey, Satyros u. s. w., — Dichtungen, die schon ins Dramatische überstreifen und daher hier übergangen werden können.

Gedichte aus Wilhelm Meister

Eine eigene Gruppe besonders rührender und zarter Gedichte bilden die in dem Roman Wilhelm Meisters Lehrjahre zerstreuten Lieder. Sie gehören verschiedenen Lebensjahren an, da die Lehrjahre, die bald nach Goethes Ankunft in Weimar begonnen wurden, erst im Jahr 1796 ihre Vollendung erreichten.

In dem genannten Roman läßt sich ein doppeltes Element unterscheiden, und diese Unterscheidung ist gerade in Bezug auf die eingewebten Lieder von Bedeutung. Während nämlich der Hauptgegenstand des Romans, wie schon der Titel andeutet, die Bildung eines unselbständigen jungen Mannes durch das Leben und innerhalb der mannigfachen Lebensverhältnisse ist, während so über den Hauptteilen der Dichtung das helle Licht der Wirklichkeit liegt und die sozialen Situationen in mannigfachem Wechsel der Szene sich gegenseitig ergänzen und erläutern, spielt mitten durch diese mehr prosaischen und bürgerlichen Partien ein wunderbares Helldunkel mystischer Romantik und Tragik, ich meine das Schicksal und Auftreten Mignons und des Harfenspielers. Geht dort das Schicksal die gewöhnlichen Wege des Lebens, so ist es hier geheimnisvoll und schreckhaft; führt es dort den bildungsbedürftigen, unbestimmt idealisierenden Wilhelm durch eine Kette von Erlebnissen und Täuschungen zu der Reife des Mannes und dem sichern Takt des Wirkens, so knüpft es hier

gleich anfangs düster verworrene Fäden, um die darin verwickelten Schlachtopfer in Wahnsinn und frühem Tod enden zu lassen; ist dort Deutschland und unser nächstes Leben der Schauplatz, so haben diese mehr romantischen Gebilde ihre unbekannte Herkunft jenseits der Alpen in dem Wunderlande Italien. Die eingestreuten Lieder nun sind fast sämtlich dem Leidens- und Lebenskreise dieser tragischen Gestalten des Romans, des Harfners und Mignons, entnommen und tragen daher ihren Charakter, während die Begegnisse Wilhelms selbst und der andern auf dem Boden geselliger Verhältnisse, in der Theatersphäre u. s. w. neben ihm auftretenden Personen kaum eins oder zwei solcher Gedichte aufzuweisen haben.

Das erste, das schönste, rundeste und frischeste unter den Büchern des Romans, das auch am frühesten gedichtet wurde, enthält gar kein Gedicht, da eben in jenem Buche die genannten beiden Personen noch nicht auftreten.

In dem zweiten dagegen, welches im Jahre 1782 geschrieben wurde, sind dem alten Harfenspieler mehrere Gedichte in den Mund gelegt, zuerst das Lied

Der Sänger (17, 147), das Goethe mit einigen Varianten unter die Balladen (1, 101) aufgenommen hat. Es steht im elften Kapitel. Der Harfner trägt es einer fröhlichen Gesellschaft im Wirtshause vor, unter der sich auch Wilhelm befindet. Zuerst ist zu bemerken, daß Goethe, wie immer, so auch hier, sein eigenes Lebensschicksal und seine Erfahrungen und Empfindungen am weimarischen Hofe in der Ballade niedergelegt hat. Wie Tasso ganz auf dem Gegensatz des Dichters und seiner Freiheit mit dem Maße der Hofsitte gebaut ist, so finden wir als innerste Substanz auch dieses Gedichts das Verhältnis des Sängers und seiner idealen Bestimmung zu dem Glanz und Reichtum der Vornehmen und an Gütern Gesegneten. Der wahre Dichter folgt nur dem schönen Triebe seines Genius, unbewußt und absichtslos, wie die Natur:

Ich singe, wie der Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnet;

und gerade weil sich in der Kunstübung seine Bestimmung, das Gesetz seiner Dichternatur vollzieht, ist sie mit der reinsten Lust verknüpft, der Dichterwonne des Schaffens, und kein äußerer Lohn reicht an diese selige Selbstbefriedigung:

Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Ist Lohn, der reichlich lohnet.

Daher schlägt er die Ehre und das Geschenk der goldnen Kette aus, denn Geld und Gut verflicht den Besitzer mit den tausend beengenden Verhältnissen der Wirklichkeit, sie sind der Lohn des praktischen und rüstigen Mannes der Tat, während der Sänger frei in den idealen Gebieten des schönen Scheines schwebt. Möge der schwer von Sorgen gedrückte Kanzler zu andern Lasten auch die Last der goldnen Kette tragen — der Sänger bittet nur um einen Becher des besten Weines in purem Golde. Denn der Wein, der begeisternde und sorgenverscheuchende, ist der Freund der Dichter: und wie dieser vor nichts so sehr zurückbebt als vor dem Niedrigen und Unedlen, so erfreut ihn auch das Gold und alles Kostbare: gewohnt die Form zu sehen, die Gestalt zu lieben, begehrt er den erfrischenden Trunk in der edelsten Schale.

Goethe aber eben sollte in Weimar den Kanzler und den Sänger vereinigen: er sollte ein Herzogtum regieren, den Hof in nichtigen Zerstreuungen unterhalten und zugleich seinem Dichterberufe treu bleiben. Nur in unterbrochenen, zusammengegeizten Stunden konnte er seiner innern Welt Gehör schenken. Dies drückte ihn oft, dies führte ihn zu Betrachtungen über die Stellung des Dichters zu den Forderungen der Welt und des Erwerbes, und eine Frucht dieser Stimmung und persönlichen Erfahrung ist denn auch dies Gedicht. Der Wilhelm Meister enthält in dem zweiten Kapitel des zweiten Buchs eine Stelle, die dieselben Gegenstände behandelt und so den besten Kommentar zu dem vorliegenden Gedicht abgibt: es ist das Gespräch Wilhelms und Werners über das Los des Dichters auf Erden. Die Sehnsucht nach einem wahren Dichterleben, der Unwille über die Fesseln des Amtes spricht in jenen

Worten Wilhelms wie in dem Sänger vernehmlich: wie der Sänger die Kette, hätte Goethe in manchen Stunden die Gunstbezeigungen seines fürstlichen Freundes wohl gern beiseite geschoben. Er war zu schwach dazu, oder vielmehr hatte er anfangs geträumt, beides verbinden zu können — wie aus seinen Briefen hervorgeht; es reizte ihn neben seinem poetischen Schaffen auch das Wirken auf der Bühne des Staates, die Weltrolle, wie er sagt. Erst allmählich empfand er die Unvereinbarkeit beider Ämter zu seinem innern Unglück; er sah ein, daß der Dichter zwar den Glanz der Feste, die Pracht des Hofes, die Gesellschaft der Höchsten und Edelsten liebt — so ruft auch der Sänger begeistert: „Welch reicher Himmel! Stern bei Stern!" — daß aber nur die Teilnahme des Anschauens, die vorübergehende Betrachtung der Herrlichkeit, nicht die Gefangenschaft des Lebens am Hofe dem Dichter zukommt. Auch der Sänger drückt die Augen ein bei Hofe, denn um zu singen muß er aus jener glänzenden Welt in sich selbst zurückkehren. Und am Schluß setzt er seinen Wanderstab weiter, und für die gereichte Erquickung hinterläßt er nur den freien Dank des Sängers und die Ermahnung, die hohen Glücksgüter mit dankbarer Gesinnung gegen das Schicksal, das sie erteilte, zu genießen. Diesen Schluß möchten wir also nicht entbehren: Echtermeyer hat daher wohl unrecht, wenn er meint, die letzte Strophe falle gegen das übrige etwas ab, das heißt sie sei trivial. Der Segen des Sängers hat tiefe Macht, wie der Graf von Habsburg lehrt; sein Fluch bringt Verderben, wie Uhlands Sängerfluch lehrt. Echt in Goethes mildem Geiste ist die Dichterunparteilichkeit, mit der hier das Hofleben nicht etwa geschmäht und in seiner Nichtigkeit aufgedeckt, sondern umgekehrt von seiner glänzenden Seite beleuchtet wird, so daß nur der Sänger, halb als ein Ausgestoßener, halb als ein Gott, seine Heimat in demselben nicht zu finden begehrt. Ist der Sänger Herrscher in dem Reiche der Phantasie und gebietet er dort über alles Schöne und Große, so ist im Sinne Goethes und des Gedichts doch auch der Fürst ihm ebenbürtig, denn ihm gehört alles

Schöne im Reiche der Wirklichkeit. Bemerkenswert ist auch der Umstand, daß die ganze Szene in das Mittelalter verlegt erscheint: wohl weniger wegen der schimmernden Dekoration, die sich in diesem Fall anbringen ließ — denn von solcher bunten Szenerie finden wir in dem Goethischen Stück fast nichts —, als weil das Sängeramt damals in Goethes Augen als ein so freies erschien, wie es der Dichter in seinen Träumen ersehnte. Lyrische Dichtung war damals von der Musik nicht getrennt: der Dichter erfand nicht bloß die Worte, sondern auch den Ton, das heißt die Melodie; er trug seine Lieder selbst lebendig vor, sei es auf dem Markt dem Volk oder einem Kreise glänzender Ritterschaft an Fürstenhöfen; oft verstand er ja, wie zum Beispiel Wolfram von Eschenbach, nicht einmal zu lesen und zu schreiben. Der Sänger befand sich im Gefolge der Fürsten und Grafen, er zog von Burg zu Burg, mit dem wiederkehrenden Frühling durfte auch er bei glänzenden Festen nicht fehlen. So in freiem Wanderleben der Fesseln des Gewerbes enthoben, wohl empfangen, wo er auch erschien, dankte er für den gereichten Unterhalt durch die Freude, die seine göttliche Kunst überall verbreitete. Goethe durfte daher, wenn er nicht in die Homerische Zeit zurückgehen wollte, das Mittelalter als die goldene Zeit der Sängerfreiheit zum Schauplatz wählen, so wenig er sonst in seinen Dichtungen gerade für die Ritterzeit Vorliebe zeigt. In der Wirklichkeit freilich hatte die gepriesene poetische Hohenstaufenperiode nicht ganz die ideale Reinheit, wie sie der Phantasie modern-romantischer Dichter erschien: der Ritterstand galt gerade damals für mehr als der Sängerstand, Ritterpreis für unendlich höher als Dichterehre, und erst die neuere Zeit hat auf ein Dichterhaupt, wie das Goethes, die höchste Ehre und den beneidenswertesten Ruhm gehäuft. Auch so uneigennützig waren die Sänger nicht, sondern oft sehr hungrig und begehrlich; Milde (das heißt Freigebigkeit) galt für die höchste Tugend der Fürsten; der unmilde wird von den Dichtern geschmäht: Schmeichelei wird in den Liedern gehäuft, um Gaben zu gewinnen, und selbst Walther von der Vogelweide

bettelt in seinen Liedern. Also auch damals ging die Kunst nach Brot.

Zu bemerken ist noch, daß, wie der ganze Wilhelm Meister dasjenige Buch ist, welches für die am Ende des Jahrhunderts auftretende romantische Schule den Kodex und Hauptausgangspunkt bildet, so auch das vorliegende Gedicht ihr romantisch-poetisches Evangelium im kleinen enthält. Denn daß der Dichter im Mittelpunkt der Welt steht, daß nach ihm hin alle Strahlen konvergieren, daß alles Poesie werden soll und gegen die poetische Freiheit alle Bande der sittlichen Welt, alle Schranken des realen Zusammenhangs der Dinge für nichts zu achten sind — dies ist die Grundlehre der Romantik. Das Subjekt, erfüllt von dem Rechte seines Innern, hat in seiner eignen Freiheit sein alleiniges Gesetz; das romantische Subjekt schwebt genießend über der Arbeit des wirklichen Lebens. Es ist ganz im Geiste der romantischen Schule, das Leben nur vom Standpunkt des Sängerberufes anzusehen, nicht als eine Schule der Selbstverleugnung. Die Wirklichkeit ist ihr nicht eine Entwicklungsstätte und ein Kampfplatz der unendlichen Idee, sondern eine gemeine Fessel, die der Dichter abstreift. Die moderne Gegenwart ist daher bei den Romantikern in der Verdammnis der Prosa und philisterhaften Moral und Knechtschaft; der Romantiker lebt in fernen südlichen Landen, in der Urzeit der Völker, besonders im Mittelalter. (Novalis findet zwar in dem Wilhelm Meister das Evangelium der Ökonomie, dennoch aber hat er seine Hauptsätze daraus genommen und in seinem Heinrich von Ofterdingen eine romantisch-sublime Nachahmung geliefert.) Romantisch ist es auch, das Sängerleben, den Dichterstand zum Gegenstand der Poesie zu machen: es ist dies die impotente Selbstreflexion, die bloße literarische Theorie, über die die dichtenden Romantiker nicht hinauskönnen; daher denn Novellen, deren Helden Dichter sind, zum Beispiel Shakespeare oder Calderon, daher auch die zahlreichen Balladen, in denen goldgelockte Sänger die Harfe spielen. Zu all dem hat Goethe schon im Jahr 1782 mit seinem Sänger präludiert. Zehn

und mehr Jahre später finden wir bei Schiller ähnliche Aussprüche, auch er macht in seinen Gedichten sowohl wie in seinen philosophischen Abhandlungen die Gabe der Dichtung zur höchsten und göttlichsten: nur der Dichter, schreibt er, ist der wahre Mensch. Die ganze Bewegung der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts ist eine ästhetische und geht auf ästhetische Emanzipation: die romantische Schule führte diese nur zu ihren Konsequenzen und brachte sie zur ausschließlichen Herrschaft. Eine der frühesten Stimmen in diesem Sinne ist die vorliegende Goethische Ballade.

Zu rühmen ist nur schließlich an dem Gedicht noch die große Simplizität des Ausdrucks: kein einziges Wort, das die Sprache des täglichen Lebens überstiege, keine Redeblume, kein prächtiges Bild. Dabei große Einfachheit und Klarheit der Szene, der Handlung. Das Wirksame des schönen Gedichts beruht also bloß darauf, daß es so poetisch gedacht ist, auf der tiefen menschlichen Wahrheit der ausgesprochenen Gesinnungen, auf dem innern Reichtum der geschilderten Situation. So schlicht die Behandlung, so sehr ist sie dem Gegenstande gewachsen; sie reicht gerade an ihn heran, ohne luxurierend ein übriges zu tun. Das Gedicht dient in den Schulen zum Auswendiglernen, und eben weil es so einfach ist, wird es dem nächsten Sinne nach von den Kindern wohl verstanden: der tiefern Bedeutung nach liegt es aber weit über den Kreis der Jugend hinaus.

Noch in demselben Buche, im dreizehnten Kapitel, belauscht Wilhelm den Harfenspieler abermals bei einem Gesange, den der Dichter uns mitteilt. **Wer nie sein Brot mit Tränen aß** (17, 155. 2, 88). Wilhelm, der den wunderbaren Greis besuchen will, ist in ein sehr entferntes, schlechtes Wirtshaus gewiesen worden, und in demselben die Treppe hinauf bis auf den Boden, wo ihm der Harfenklang aus einer Kammer entgegenschallt. Er schleicht sich an die Tür und horcht. Der Dichter selbst nennt diese Verse eine wehmütige herzliche Klage. Und in der Tat sind die wenigen schlichten Worte von ergreifender Tiefe des Unglücks. Es ist d a s L i e d d e r A r m u t und

des Elends, zu uns heraufdringend aus jenen Regionen der menschlichen Gesellschaft, wo, verborgen vor den Augen der Glücklichen und Begünstigten, in Nacht und Dunkel der Hunger, die Lumpen und das Verbrechen wohnen. Der Harfenspieler saß auf dem Stroh seines Bettes, dem einzigen Hausrat der armseligen Wohnung. Nur der Arme, singt er, kennt die himmlischen Mächte und die furchtbaren Leiden, die sie uns zu senden Macht haben. Verwahrlost führen sie das Kind, den Jüngling ins Leben ein: der Mangel schützender Hilfe stößt den Unglücklichen in die Schuld, denn Not und Verbrechen wohnen beieinander. Und ist er schuldig worden, dann ist er der Pein überantwortet: denn alle Schuld rächt sich auf Erden. Ein Gesang, dessen Bedeutung und tiefe Wahrheit in heutigen Tagen, wo Armut und Verbrechen, diese Zwillingsgeschwister, das zu lösende große soziale Problem, die Sorge aller denkenden Menschen geworden sind, doppelt gefühlt wird.

In dem nämlichen Kapitel singt der Greis ein andres Lied von demselben innigen herzerschütternden Klange: **Wer sich der Einsamkeit ergibt** (17, 156. 2, 87). Wilhelm ist eingetreten und hat sich neben ihm auf dem Bette niedergelassen. Er preist den Sänger glücklich, daß er, während andre durch das gleichgültige Leben, unter Fremden, sich fortdrängen müssen, so schön die Einsamkeit mit Gestalten seines Herzens, mit lieben freundlichen Bildern zu bevölkern die Gabe besitze. Auf diese Bemerkung antwortet das Lied. Die Einsamkeit des Unglücklichen, des Schuldbewußten ist eine qualvolle, die Pein ist seine Gesellin, seine Gefährtin. Und wie bald ist, wer die Einsamkeit sucht und suchen muß, von den Menschen, den Glücklichen vergessen, von ihnen, die gleichsam an der Oberwelt, im Sonnenschein wohnen. Die Qual, ruft er, überschleicht ihn, wie der Liebende nachts schleicht und lauscht, ob seine Freundin allein sei. Dieser Vergleich, so sonderbar er scheint, ist dennoch aus der Wahrheit des Herzens selbst genommen. Die Verlassenheit, die an Wahnsinn grenzende Selbstqual des Verbrechers findet den schärfsten Gegensatz an der süßesten

Geselligkeit, der der Liebe, und an dem höchsten Glücke, dessen die Menschenbrust fähig ist, gleichfalls dem der Liebe. — Erst die Einsamkeit des Grabes, singt der Unglückliche zum Schluß, erst diese ist vollständig: erst dann wird die Qual mich allein lassen. — Das Gedicht streift an die äußerste Grenze der Verdunkelung des Bewußtseins und der innern Zerrissenheit eines schuldbeladenen Gemütes: es ist der tiefste Ruf des Unglücks, den je ein Mund ertönen lassen. Und dennoch sind wiederum die Mittel die allereinfachsten, die Sprache die schlichteste, kein Aufwand schauerlicher Bilder, keine grelle, düstre Farbe. Ein unnennbares Etwas, nur dem musikalischen Ton vergleichbar, klagt aus den Worten des Liedes hervor, das in Art einer Phantasie sich an eine bestimmte Strophenform nicht bindet. Viehoff macht die Bemerkung, daß der Reimklang *ein* im Gedicht vorherrsche, welcher Klang besonders die Sehnsucht und den Schmerz ausdrücke. Möglich, daß auch dieser Klang die Wirkung des Liedes verstärkt, nur darf man darin nicht die Hauptsache sehen. Viehoff, der einen Teil von Goethes Gedichten kommentiert hat, gibt überhaupt auf solche Äußerlichkeiten zu viel; da er als ein stark prosaischer Schullehrer in der Regel die poetische Tiefe und menschliche Gefühlswahrheit der Goethischen Gedichte nicht nachzuempfinden versteht, so hält er sich an solche handgreifliche Data, um überhaupt etwas zum Belege für die Schönheit der zu besprechenden Lieder beibringen zu können.

Daß der Harfenspieler wirklich einst bei Nacht zu einer Freundin als beglückter Liebender geschlichen, daß die Geliebte, wie sich ihm später ergab, seine Schwester war, daß daher sein Unglück hauptsächlich rührt, dies mag eine nähere Veranlassung zu der schon angeführten Stelle sein, indes braucht man es gar nicht zu wissen, um sie überhaupt wahr und schön zu finden. Denn das Gedicht muß sich selbst erklären und rechtfertigen; und hätte jenes individuelle Schicksal keine *allgemeine* Wahrheit, so würde es, obgleich persönlich erklärbar, doch keine Aufnahme in die Gedichtsammlung haben finden dürfen.

Wilhelm Meister enthält noch zwei kurze Lieder des Harfners, beide in demselben Grundton der Klage und des Unglücks gehalten; das erste (17, 242) nur aus vier Zeilen bestehend:

Ihm färbt der Morgensonne Licht
Den reinen Horizont mit Flammen,
Und über seinem schuld'gen Haupte bricht
Das schöne Bild der ganzen Welt zusammen.

Es schildert in einer schrecklichen Weltvernichtungsphantasie die innere Zerrüttung, die bodenlose Gebrochenheit des Gemütes. Da der Riß durch das Innere der Seele geht, so stürzt auch die ganze äußere Welt vor ihm zusammen, die sonst das Bild der Ordnung ist, und die Morgensonne, die dem Gesunden und Glücklichen Leben und Hoffnung bringt, erscheint ihm wie die Flamme der Feuersbrunst, die über ein ruhig Bestehendes hereinbricht.

Das andre Lied: **An die Türen will ich schleichen** (18, 66. 2, 88), ist ein Bettlerlied, das der Unglückliche vor den Türen singt. Es ist ein ebenso tiefes, aber stilles Elend, eine sozusagen gefaßte Verzweiflung. Sprache und Rhythmus sind ruhig, sanft. Wilhelm hat nur die letzte Strophe behalten. Die Größe des Unglücks wird durch die Worte recht anschaulich:

Jeder wird sich glücklich scheinen,
Wenn mein Bild vor ihm erscheint —

jeder, auch der Ärmste und Geplagteste, wird der Bettlergestalt gegenüber sich für glücklich halten müssen.

Nach den Gesängen des Harfenspielers betrachten wir die Lieder in Mignons Munde.

Kennst du das Land, wo die Citronen blühn? (17, 165. 2, 85). In der Gedichtsammlung hat Goethe dieses Lied sonderbarerweise unter die Balladen gestellt; im Wilhelm Meister wird das dritte Buch, das auch noch ins Jahr 1782 fällt, damit eröffnet. Mignons Liebe zu ihrem Wilhelm, der ihr Vater sein will, ist in einer heftigen Szene am Schlusse

des zweiten Buches zum Ausbruch gekommen: am andern Morgen hört er vor seiner Tür singen, erkennt Mignons Stimme, öffnet ihr, und sie trägt ihm nun dies Lied zur Zither vor. Als sie geendigt, „hielt sie einen Augenblick inne, sah Wilhelmen scharf an und fragte: Kennst du das Land? — Es muß wohl Italien gemeint sein, versetzte Wilhelm; woher hast du das Liedchen? — Italien! sagte Mignon bedeutend; gehst du nach Italien, so nimm mich mit, es friert mich hier. — Bist du schon dort gewesen, liebe Kleine? fragte Wilhelm. Das Kind war still und nichts weiter aus ihm zu bringen."

Jeder Leser Wilhelm Meisters erinnert sich, daß Mignon allerdings ein von einer Seiltänzertruppe geraubtes Kind war, von dieser nach Deutschland geschleppt und ihr der Schwur abgenommen war, über diesen Raub ewig ein Geheimnis zu beobachten. Daher die dunkle, bloß in Umschreibungen andeutende Bezeichnung Italiens; sie darf das Land kaum nennen:

Allein ein Schwur drückt mir die Lippen zu,
Und nur ein Gott vermag sie aufzuschließen.

Gerade dieses Geheimnis steigert aber den Ton der Sehnsucht: diese tritt in ihrer spezifischen Macht um so deutlicher hervor, je dunkler, namenloser ihr Gegenstand ist. Auch in dies Lied hat Goethe sein eignes Herzblut fließen lassen: Mignons Verlangen nach ihrem warmen Vaterlande konnte nicht heftiger und inniger sein als in Goethes Brust die Sehnsucht nach Italien. Der Aufenthalt in Weimar, im Norden, war ihm zuletzt unerträglich, eine Qual; jede Erinnerung an das ersehnte Land machte ihm Schmerzen, jeder altrömische Klassiker, jeder moderne Kupferstich aus Italien. Im Innern reif und klar geworden, bedurfte er unabweisbar auch nach außen Licht, Wärme und Gestalt. Die Umgebung einer nach dem Prinzip milder Schönheit gebildeten Natur, die Kunstform in Poesie, Sitte und Leben war zuletzt so sehr eine notwendige Ergänzung, ein Element für ihn geworden, daß er sich in Deutschland wie im Exil befand und förmlich krank wurde. Daher er ziemlich brüsk, was sonst seine Art nicht war, in

Karlsbad sich losriß und sich heimlich fortschlich; daher er in Tirol schon jauchzt und sich selig fühlt und zum Beispiel aus Trient schreibt: „Wenn mein Entzücken hierüber jemand vernähme, der in Süden wohnte, von Süden herkäme, er würde mich für sehr kindisch halten. Ach, was ich hier ausdrücke, habe ich lange gewußt, so lange als ich unter einem bösen Himmel dulde; und jetzt mag ich gern diese Freude als Ausnahme fühlen, die wir als eine ewige Naturnotwendigkeit immer fort genießen sollten." So endigt er den Brief aus Torbole mit dem bedeutsamen Schlußsatz: „Geschrieben unter dem fünfundvierzigsten Grade funfzig Minuten." Und in dem ersten Briefe aus Rom sagt er selbst: „Die Begierde, dieses Land zu sehen, war überreif."

In jene Zeit der Sehnsucht nun fällt das vorliegende Lied. In wenig Meisterstrichen gibt der Dichter den Umriß eines Landes, das er aus persönlicher Anschauung noch nicht kannte. Das Bild ist von der höchsten idealen Treue, wie jeder empfindet, der Italien kennt. Man staunt, wie wahr des Dichters divinatorische Phantasie aus Erzählungen und Zeichnungen es sich aufgebaut hat. Die erste Strophe ist der Natur des Landes gewidmet, die zweite seinem Reichtum an Kunstsammlungen, der heitern hellenischen Pracht seiner Säulenarchitektur; die dritte der Gebirgsmauer, die wie ein Wall, wie ein mühsames Hindernis das Paradies verschließt und den Eingang bewacht. Die wenigen Züge geben überall das Charakteristische. — Durch die plastische Anschauung klingt aber seelenvoll, sie auflösend und musikalisch vergeistigend, eine tiefe Empfindung, ein Zug unnennbarer Sehnsucht. Schon die Worte „Und Marmorbilder stehn und sehn mich an" geben die Stimmung desjenigen wieder, der mitten aus der staubigen Arena des Lebens, aus den Kämpfen und Schmerzen der Wirklichkeit in die heitern Säle der Kunst tritt und sich von Gestalten umgeben sieht, die in ewigem Frieden, kühl und klar, sich selbst genug sind. Sie scheinen uns zu fragen: was bewegt dich? sie bringen durch den Kontrast ihrer Götterruhe ihrer bloß idealen Form uns den Bruch und Zwiespalt doppelt

ins Bewußtsein, der die Bedingung alles Lebens überhaupt ist. — Jene Sehnsucht drückt sich ferner in der Frageform aus, mit der jede Strophe beginnt: „Kennst du das Land?“, die sich gegen das Ende nochmals wiederholt, und in dem doppelten Dahin, dahin am Schlusse, welches so lang gezogen ist, daß es in dieser sehnsüchtigen Dehnung den fehlenden fünften Jambus der vorletzten Zeile ersetzt. „O Vater, laß uns ziehn“ ist dann noch die konkludierende und alles Gefühl des Gedichts in einen Fokus zusammenpressende Schlußformel.

Außerordentlich ist dabei der Wohlklang, die Tonfülle des Gedichts, der Zauber der Sprache, die bei aller Simplizität doch eine hohe Eleganz an sich trägt und mit feinem Geschmack geglättet ist. Der Vers fällt regelmäßig mit der Satzpause zusammen und hat regelmäßig (mit Ausnahme der dritten Zeile der zweiten Strophe) nach der vierten Silbe die Cäsur, wodurch er etwas Stolzes und Prächtiges erhält und sich den Schillerschen Jamben an die Seite stellt. Das Gedicht ist zu kurz, als daß durch die Wiederkehr gleicher Einschnitte in der Mitte und am Ende Eintönigkeit entstehen könnte; auch erscheint jenes Stolze wiederum durch das Goethische Seelenvolle und Vertrauliche gemildert, das aus den Worten selbst erklingt und das Schiller nicht so zu Gebote stand.

Wie das Gedicht musikalisch vorgetragen werden müsse, darüber hat Goethe selbst im Wilhelm Meister uns Winke gegeben. Mignon, erzählt er, „fing jeden Vers feierlich und prächtig an, als ob sie auf etwas Sonderbares aufmerksam machen, als ob sie etwas Wichtiges vortragen wollte. Bei der dritten Zeile ward der Gesang dumpfer und düsterer; das Kennst du es wohl? drückte sie geheimnisvoll und bedächtig aus; in dem Dahin, dahin! lag eine unwiderstehliche Sehnsucht, und ihr laß uns ziehn! wußte sie bei jeder Wiederholung dergestalt zu modifizieren, daß es bald bittend und dringend, bald treibend und vielversprechend war.“

Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen (18, 92. 2, 86). Mignon hat dies Gedicht einigemal mit großem Ausdruck vor

Wilhelm rezitiert; der Dichter teilt es uns am Schlusse des fünften Buches mit. Es bezieht sich auf den Schwur, den Mignon, wie schon erwähnt, hat leisten müssen und der ihr nun die Lippen über den an ihr verübten Raub zudrückt. Auch hier sind es fünffüßige Jamben, auch hier fällt das Versende mit dem Ende des Satzes zusammen, und die Cäsur nach dem zweiten Jambus herrscht vor. Innige Seelensprache klingt auch hier leise und vernehmlich. Ein tiefes Gemüt dem harten Schicksal gegenüber, dies in tausend Modifikationen wiederkehrende Thema von Goethes Poesie ist es auch hier: das Gemüt, das sich zeigen, hinleben, überfließen will und bald den Widerstand der Welt, das Gesetz der Dinge, die Forderung der Sitte, die Grausamkeit der Menschen oder, wie hier, das gewaltsam auferlegte Geheimnis als schmerzliche Schranke empfindet. Auch der Parallelismus der Natur mit der Menschenbrust — dies gleichfalls wiederkehrende Element bei Goethe — spricht sich hier in rührenden Bildern aus. Der harte Fels schließt seinen Busen auf, mißgönnt der Erde nicht die tiefverborgnen Quellen; aber Mignons Busen muß verschlossen bleiben.

Noch ein überaus zartes Gedicht singt Mignon im zweiten Kapitel des achten und letzten Buches von Wilhelm Meister: **So laßt mich scheinen, bis ich werde** (18, 283. 2, 86). Mignon ist zu einem Geburtstage als Engel gekleidet worden, um in einem Körbchen Gaben zu bringen. Ein langes leichtes weißes Gewand umhüllt sie, sie trägt einen goldnen Gürtel und ein gleiches Diadem in den Haaren, auch ein Paar großer goldner Schwingen fehlt nicht. Während die eine Hand das Körbchen bringt, hält die andre eine weiße Lilie. Beim Eintritt ist alles von der wundersamen Erscheinung überrascht. „Bist du ein Engel? fragte das eine Kind. — Ich wollte, ich wär' es, versetzte Mignon. — Warum trägst du eine Lilie? — So rein und offen sollte mein Herz sein, dann wär' ich glücklich. — Wie ist's mit den Flügeln? laß sie sehen! — Sie stellen schönere vor, die noch nicht entfaltet sind. — Und so antwortete sie bedeutend auf jede unschuldige, leichte Frage." Als man

sie nun später wieder auskleiden wollte, verwehrte sie es, nahm ihre Zither, setzte sich auf einen hohen Schreibtisch hinauf und sang dies Lied „mit unglaublicher Anmut“. Schiller, dem das achte Buch im Jahr 1796 im Manuskript nach Jena zugeschickt worden, sagt in einem seiner Briefe, das Lied habe ihn so tief ergriffen, daß er den Eindruck nicht auslöschen könne. Denselben Eindruck muß es auf jeden tiefer empfindenden Leser machen. Es ist das Lied einer schon auf Erden Verklärten, eine Engelstimme, ein geisterhafter Seelenlaut. Alle Schmerzen lösen sich in Musik; mit dem erlöschenden Widerstande gegen Welt und Schicksal, mit dem scheidenden Dasein hört auch alles damit verknüpfte Leiden auf. Es ist das letzte Lied des tragischen Opfers, welches, eben weil es das letzte ist, den Sturm der Gefühle in eine beschwichtigende Stille, die grelle Dissonanz in eine sanfte Harmonie verschmelzen läßt, denn das Tragische ist zugleich das Versöhnende und Beseligende: gerade gegen den Schluß, in der Spitze des härtesten Zusammenstoßes und Unterganges bricht strahlend die Blume des Triumphes und Friedens hervor. So schwebt auch über Gretchens, über Ottiliens Untergang eine freundliche, alles ausgleichende Versöhnung, der Genius des Friedens. Mignon fühlt sich dem Tode nahe, der auch bald genug eintritt — dies Gefühl läßt sie wie von einem höhern Standpunkt über alle Verwirrung, alles Zwielicht ihres Schicksals und eignen Strebens wegsehen: sie setzt sich mit Himmelsheiterkeit schon selbst die Grabschrift und berichtet über ihr eignes Leben:

Zwar lebt' ich ohne Sorg' und Mühe,
Doch fühlt' ich tiefen Schmerz genung;
Vor Kummer altert' ich zu frühe —
Macht mich auf ewig wieder jung!

Ähnlich ist das Gedicht, wenn man will, dem Schillerschen „Thekla, eine Geisterstimme“:

Wo ich sei, und wo mich hingewendet,
Als mein flücht'ger Schatte dir entschwebt?
Hab' ich nicht beschlossen und geendet,
Hab' ich nicht geliebet und gelebt?

Nur, daß sich auch hier deutlich der Unterschied beider Dichter zeigt. Das Goethische Gedicht spricht die Stimmung einfach, natürlich, ganz musikalisch aus; das Schillersche kann sich nicht enthalten, einen allgemeinen Satz, eine Sentenz und Lehre hinzuzufügen:

Wage du, zu irren und zu träumen:
Hoher Sinn liegt oft in kind'schem Spiel —

und auch in der Mitte:

Denn wie jeder wägt, wird ihm gewogen,
Wer es glaubt, dem ist das Heil'ge nah.

Das Goethische ist ein überaus zarter Hauch, ein leiser, flötenweicher Laut, entsprechend der Lage des unglücklichen Kindes, das nach vielen Leiden endlich die Freiheit des Todes vor sich sieht; das Schillersche, gleichfalls von großer Zartheit, von größerer, als wir sonst bei Schiller gewohnt sind, ist dennoch nicht ohne Schmuck, nicht ohne rhythmische Eleganz geblieben, und selbst in der größern Ausmalung des Jenseits:

Dort, wo keine Träne wird geweint ...
Wort gehalten wird in jenen Räumen —
Dorten wirst auch du uns wiederfinden ...

streift das Gedicht an die vulgäre Unsterblichkeitssentimentalität, wie sie in allgemeinen Redensarten und blumigen Amplifikationen zahllose Gedichte besonders schwärmender Frauenzimmer ausfüllt. Von solchem Luxus, solchen Ausweichungen in Mignons geweihten und reinen Klängen keine Spur.

An Mignon (1, 59). Dies Gedicht steht nicht im Wilhelm Meister, sondern unter den Liedern, reiht sich aber hier wegen des Titels und sonstigen Charakters passend an. Es ist das Lied heimlichen Seelenschmerzes, der bleibend und verborgen den, der ihn trägt, durch den Wechsel der Tage, durch das äußere Leben begleitet. Die verschiedenen Seiten dieses Verhältnisses sind in den einzelnen Strophen mit tiefer Wahrheit und zartester rührender Innigkeit nacheinander aufgezählt. Der aufgehende Tag — dies sagt die erste Strophe —,

die glanzvolle Sonne am Himmel, die sonst jeden zu Mut und Tätigkeit belebt, sie regen in mir nur immer neu die Schmerzen auf: es ist der schneidende Kontrast zwischen dem Licht außerhalb, dem wimmelnden Leben und dem innern tief verschlossenen Unglück. Und auch die Nacht — sagt die zweite Strophe — bringt mir mit ihrem Schlafe keine Linderung: denn indem im Schlafe die Seele sich auflöst, wirkt die heimlich bildende Gewalt des Schmerzes von ihrem Grunde aus und sendet traurige Träume hinauf. Alles bewegt sich und wechselt — heißt es weiter in der dritten Strophe —, Schiffe fahren hinab und erreichen ihren Ort; aber der Schmerz stockt in meiner Seele, er schwimmt nicht fort auf dem Strom der Zeit. Die vierte Strophe deutet den ebenso wahren Kontrast zwischen dem Glanz des Festtags, des geputzten Anzuges mit der innern Verzweiflung an, die letzte endlich den des oft blühenden Rotes der Wangen, der äußern Freundlichkeit mit der heimlichen Zerrissenheit und Todesbetrübnis im Herzen. Jeder, der einen langen tiefen Schmerz mit sich herumgetragen hat, den er den Menschen verheimlichen mußte, wird jeden dieser Züge als seiner innersten Lage entnommen empfinden. — Auch die äußere Form dieses Schmerzgedichtes ist meisterhaft. Waren Mignons Sehnsuchtslieder als strebend, fortziehend in jambischem Rhythmus abgefaßt, so hat hier das stille Wehgefühl den Trochäus zum Ausdruck erhalten; denn der Trochäus malt mehr das in sich Versinken, wie der Jambus das Streben. Der durch das ganze Gedicht in jeder Strophe wiederkehrende Reim „Schmerzen: Herzen" drückt die bleibende, stockende Trauer, die nicht heilende Wunde auch äußerlich, sozusagen symbolisch aus. Die kurze fünfte Zeile ist wie durch einen Seufzer unterbrochen. — Von wem das Lied gesungen worden, ist nicht deutlich: der Dichter selbst kann es nicht sein. Stünde nicht „An Mignon" darauf und hieße es nicht: „So wie deine, meine Schmerzen", so möchte man das ganze Gedicht Mignon selbst in den Mund legen. Es ist sonst ganz im Charakter der Mignon- und der Wilhelm-Meister-Lieder überhaupt: vielleicht sollte irgend eine Person im Wilhelm Meister es singen,

die im Fortgange des Werkes gar nicht oder nicht in der Situation auftrat, die das Gedicht fordert. Angeblich ist es 1796 gedichtet, also in demselben Jahr, wo Wilhelm Meister vollendet ward.

Noch ist ein Duett zu besprechen, das Mignon und der Harfenspieler zusammen singen. Es steht am Ende des elften Kapitels im vierten Buche: **Nur wer die Sehnsucht kennt, Weiß, was ich leide** (17, 280. 2, 86). Beide sangen es, heißt es dort, „als ein unregelmäßiges Duett mit dem herzlichsten Ausdrucke". Die heftigste Sehnsucht, die schwermütigste Verlassenheit hat es eingegeben. Der umflorte Blick hängt an jener Seite des Himmels, wo fern, fern der Geliebte wohnt; die Psyche, gebannt in die Gefangenschaft des räumlichen Ortes und des Körpers, entfaltet vergebens ihre Schwingen, dem Zuge zu folgen: die harte Wirklichkeit schlägt sie immer wieder zusammen. Eigentümlich ergreifend ist der Kontrast des tiefen, fast an Wahnsinn reichenden Verlangens mit der Einfachheit der ganz hellen und schlichten Worte. „Es schwindelt mir, es brennt Mein Eingeweide" — erinnert an die zerreißende Klage Gretchens: „Die ganze Welt Ist mir vergällt. Mein armer Kopf Ist mir verrückt, Mein armer Sinn ist mir zerstückt" — nur daß in dem Liede Gretchens mehr die Empörung aller Gemütskräfte, der durch den Sturm der Liebe bewirkte Aufruhr des Innern, hier mehr der unwiderstehliche, immer wieder schneidend abgebrochene Zug des unendlichen Verlangens seine Worte gegeben hat. Darum auch dort lauter zerstückte Sätze und männliche harte Reime; hier auf den harten Reim „kennt, Firmament, brennt" die sehnsüchtig-weichen Ausklänge „Seite, leide, Freude, Weite" folgend.

Damit sind die Mignonlieder alle aufgezählt. Auch Philine singt im Wilhelm Meister ein Lied: **Singet nicht in Trauertönen** (18, 45. 2, 88), das zu den bisher besprochenen in demselben Gegensatz steht wie Philinens leichtsinnige Weltlust zu dem tiefen Gemüt und tragischen Schicksal der armen liebenden Waise Mignon. Philine singt von den Freuden der Nacht, in lauter Anspielung auf die heimlichen Freuden, die sie bringt.

Sie gewährt sichern, ungestörten Genuß, ohne Zerstreuung, Unterbrechung, ohne neugierigen Lauscher. So schließt die Sängerin:

Darum an dem langen Tage
Merke dir es, liebe Brust:
Jeder Tag hat seine Plage,
Und die Nacht hat ihre Lust.

Es ist der Leichtsinn, der hier in nachlässigen Tönen seine eigene Glorie singt: das Hetärenlied, das anspruchslos, ohne der Gemeinheit irgendwie zu nahen, der sinnlichen Seite des Lebens die poetische Blume abpflückt.

Der Vollständigkeit halber ist noch das Gedicht **Ich armer Teufel** zu erwähnen, das im dritten Buch des Wilhelm Meister (17, 209) vorkommt. In dem Schloß des Grafen, wo die Schauspielerbande einquartiert war, befand sich auch der Baron, der selbst ein Stück geschrieben hatte, das er von den Schauspielern aufgeführt zu sehen wünschte, denen er daher alle Sorgfalt widmete. Bald aber stellte sich Zwist und Uneinigkeit zwischen ihm und den meisten der Künstler ein; da einige unter ihnen gleichfalls Theaterdichter waren oder sein wollten, so regte sich in ihnen Schriftstellerneid gegen den Baron. So verbreitete sich denn ein Gedicht im Schlosse, dessen Verfasser man nicht kannte und das sich auf das oben erwähnte Verhältnis bezog. Es enthält dies Gedicht also den gewöhnlichen Künstler- oder Schauspielerübermut, den bürgerlichen Widerwillen gegen den Adel, dessen Kunstbeschäftigungen, dessen Schriftstellerei nur als ästhetische Genußsucht, als elegante Ausfüllung der Mußestunden, als Dilettantismus angesehen wird. Der Schauspieler ist stolz auf seinen Mutterwitz und entschädigt sich damit für die durch das Vorurteil der Gesellschaft und die Ungerechtigkeit der Gesetze ihm zugefügte Herabsetzung. Wie das ganze dritte Buch meisterhaft die pseudoliberale Patronatswirtschaft des Adels gegen Kunst, Wissenschaft, Denkfreiheit im achtzehnten Jahrhundert schildert, so ist auch dies Gedicht aus Goethes Lebens- und Theatererfahrungen mit großer Treue unmittelbar geschöpft. Sonst ist es nicht eben bedeutend. —

Daß Goethe schon wenige Jahre nach seiner Niederlassung in Weimar begann, sich der Kunstgestalt des Altertums zu nähern und die sentimentale Unendlichkeit seines Innern allmählich in durchsichtiger hellenischer Form kristallisieren ließ, ist schon oft von uns bemerkt. Die Reise nach Italien bildet den entscheidenden Wendepunkt dieser Erneuerung, Iphigenie das Hauptdenkmal und Zeugnis derselben. Einige Lieder an Lida, gedichtet, wie wir früher sahen, etwa 1781 und 1782, verbergen ihr tiefes Feuer schon unter einer marmornen Kunstgestalt: das Andenken an die Geliebte verwandelt sich ins Epigramm im Sinne der griechischen Anthologie. Gleichzeitig fanden wir in den spätern Oden wie Das Göttliche, Grenzen der Menschheit u. s. w. des Dichters Phantasie in lauter griechischen Vorstellungen und Mythen heimisch, und die freien daktylisch-anapästischen Rhythmen dieser Oden sind nur die einzig mögliche Reproduktion Pindarischer Versmaße auf deutschem Boden und dem heutigen Gefühl gemäß. Auch die dann folgenden anakreontisch-graziösen Gedichte sind schon besprochen. Sie haben durch die durchgängig herrschenden fünffüßigen Trochäen etwas Feierliches, welches wirkungsvoll kontrastiert mit der Sinnen- und Lebenslust, die die Substanz der Empfindung darin bildet. Offenbar sind diese amorosen Erzählungen das deutsche Abbild vieler Gedichte der Anthologie und der antiken Elegie; die trochäische Bewegung entspricht dem antiken elegischen Metrum, welches direkt hinüberzuverpflanzen der Dichter noch nicht wagt. Überhaupt geht er nur schüchtern an den Hexameter und Pentameter. Die schon einige Jahre vor der italienischen Reise im elegischen Versmaß geschriebenen Epigramme haben in ihrer ersten Gestalt eine häufig noch sehr unvollkommene rhythmische Bewegung; nirgends aber zeigen sie den Klopstockisch-Vossischen Fehler, die Grazie des Ausdrucks, den Genius der Muttersprache der nachgeahmten griechischen Form zu opfern. Erst als Goethe die Übersetzung des Reineke Fuchs in Hexametern unternommen und durchgeführt hatte — die ganze Arbeit sollte, wie Goethe selbst mitteilt, nur dazu dienen, sich in Hexametern zu üben —

finden wir ihn freier im Hexameter schalten. Durch die italienische Reise ist gleichzeitig auch die innere Vermählung mit dem Geist des Altertums und der Sonnenheiterkeit des Südens vollzogen, und so finden wir den Dichter denn im letzten Dezennium des Jahrhunderts in materialer wie in formaler Hinsicht ganz Meister der antiken Poesie, und es folgt sich eine Reihe der vollendetsten antik-modernen Gedichte, teils Elegien, Epigramme und Idyllen, teils wahrhaft epische Gedichte. Das Hauptwerk dieser Richtung ist Hermann und Dorothea, daran schließt sich der erste Gesang einer Achilleis, am Eingang steht Reineke Fuchs. In den ersten Jahren der Nachwirkung Italiens in ihm, um 1790 herum, ist der Hauptcharakter Zartheit, Grazie, Sinnlichkeit, helle Form: so in den Römischen Elegien, den Venetianischen Epigrammen; Anakreon, Properz, Martial haben den Ton seiner Leier gestimmt; einige Zeit nachher, seit 1795 etwa, tritt Homer wieder mehr hervor; gemütvolle Vertiefung gesellt sich zur antiken Klarheit, das Sittlich-Menschliche erhält einen rührenden Ausdruck in den lieblichen Idyllen, die sich um Hermann und Dorothea lagern, wie Alexis und Dora, Euphrosyne u. s. f.

Die unmittelbarste Frucht des römischen Aufenthalts sind nun zuerst die reizenden

Römischen Elegien,

ein Kranz von zwanzig elegischen Gedichten, alle zusammengehörig und ein Ganzes bildend, einige wie zarte Blumen, voll Duft und Farbenlicht, andre mehr als Blätter sich ruhig dazwischenlegend —

> Gib auch Blätter, den Glanz der blendenden Blumen zu mildern:
> Auch das Leben verlangt ruhige Blätter im Kranz.

Das meiste, was die Kritik über diese Gedichte zu sagen hätte, findet sich schon vor einem halben Jahrhundert in dem vortrefflichen Aufsatz ausgesprochen, den der damals noch junge August Wilhelm Schlegel in den Charakteristiken und Kritiken

(1801) Band 2 veröffentlichte; wieder abgedruckt in den Kritischen Schriften, Teil 1 (1828). Schlegel macht zuerst auf das Verfehlte aufmerksam, das alle bisherigen Nachahmungen der Alten gehabt. „Die ursprünglichen, einfach schönen Formen der alten Kunst haben das Schicksal aller Formen gehabt, ihren Geist zu überleben. Fehlt es ihrem heutigen Bewunderer an der Zaubergewalt, diesen aufs neue hervorzurufen, so ist es vergeblich, daß er sie nachzubilden sucht." Das gelehrt beobachtete antike Kostüm kann nur den Antiquar entzücken; der wahre Dichter und Künstler aber kann sich nur an einer lebenden Welt erwärmen. Und hierin findet Schlegel eben das Bezaubernde an diesen Elegien: „sie sind original und dennoch echt antik. Der Genius, der in ihnen waltet," sagt er, „begrüßt die Alten mit freier Huldigung; weit entfernt, von ihnen entlehnen zu wollen, bietet er eigene Gaben dar und bereichert die römische Poesie durch deutsche Gedichte. Wenn die Schatten jener unsterblichen Triumvirn unter den Sängern der Liebe in das verlaßne Leben zurückkehrten, würden sie zwar über den Fremdling aus den germanischen Wäldern erstaunen, der sich nach achtzehn Jahrhunderten zu ihnen gesellt, aber ihm gern einen Kranz von der Myrte zugestehn, die für ihn noch ebenso frisch grünt wie ehedem für sie."

Weiter führt Schlegel aus, daß Goethes Charakter als elegischen Dichters sich wesentlich von jedem seiner drei römischen Vorgänger unterscheidet. Ist Ovid sinnreich, gewandt, üppig, so übertrifft ihn Goethe durch den Adel der Gesinnungen; dem weichen schmachtenden Tibull stellt er sich durch größere Männlichkeit der Gefühle gegenüber; hat Goethe endlich nicht die verzehrende sinnliche Glut und die ernste Hoheit des Properz, so ist er dafür in Gedanke und Ausdruck auch nicht so gesucht wie Properz. Obgleich Goethe „nicht verhehlt, daß er sich die süßeste Lust des Lebens zum Geschäfte macht, so scheint er doch nur mit der Liebe zu scherzen. Sie unterjocht ihn nie so, daß er dabei die offne Heiterkeit seines Gemütes einbüßen sollte. ... Seine Leidenschaft würde ihrer eignen Natur widersprechen, wenn sie heldenmütige Aufopferungen forderte.

Nicht jugendlich herbe und aufbrausend, sondern durch den Einfluß der Zeit gemildert, wünscht sie die Freude wie eine reife Frucht zu pflücken. Sie ist sinnlich und zärtlich, schlau und offenherzig, und schwärmt in ihrem Mutwillen so lieblich für das Schöne, daß selbst der strenge Sittenrichter Mühe haben müßte, Falten auf die dazu gewöhnte Stirn zu zwingen".

Auch das entgeht Schlegel nicht, wie sehr durch den gewählten Schauplatz Rom die Darstellung an Reiz gewinnt. „Manches wie ohne Absicht eingeflochtene Bild fremder Sitten gibt ihr Neuheit. Der Einfluß eines milderen Himmels fordert erwärmend zum Anteil an sinnlicher Lust und Liebe auf." Was alle Ruinen dort predigen, daß alle menschliche Größe untergehen muß, diese Wahrheit wird von selbst zur Einladung, „dem allgemeinen Lose der Vergänglichkeit zuvorzueilen und die Freuden des Lebens zu haschen". Die in Rom den Dichter umgebenden Gegenstände verbinden „eine freundliche Gegenwart auf gewisse Art mit einer idealischen Vergangenheit". Wenn sonst das Auftreten der alten Götter als hergebrachte Redefigur nur einen schwachen Eindruck macht, so ist ihr Erscheinen hier in hohem Grade täuschend und natürlich. Gerade in Rom gesteht die Einbildungskraft den alten Göttern gern eine sichtbare Gegenwart und ein noch fortdauerndes Dasein zu, da das Auge noch ihre Wohnungen und Tempel sieht, ja sie selbst als Marmorgestalten auf jedem Schritt dem Wanderer entgegentreten.

Zu diesen Hauptsätzen der Schlegelschen Beurteilung füge ich nur noch einige Bemerkungen hinzu. Was Geist und Behandlung in diesen Gedichten betrifft, so charakterisiert sie der Dichter selbst sehr schön durch die Anfangsworte der elften Elegie:

> Euch, o Grazien, legt die wenigen Blätter ein Dichter
> Auf den reinen Altar, Knospen der Rose dazu.

Denn die Rose der sinnlichen Liebe ist es, die hier den Grazien geweiht wird: der sinnliche Genuß, der durch Grazie und Schönheit zum reinen Opfer geweiht wird. Was die sinnliche Liebe hier adelt und poetisch verklärt, das ist die wahrhaft

antike Naivität, mit der der Dichter sie genießt und darstellt, die kindliche Unbefangenheit, mit der er ihre Mysterien als Naturordnung, als schöne Gabe des menschlichen Daseins heiter und ohne Klügeln entgegennimmt. Diese Naivität bleibt nun aber nicht ohne die Romantik der unendlichen Gemütstiefe, vielmehr sind beide wie in der Iphigenie auch hier unabtrennbar vereint. Stellt sich die italienische Natur, der klare Himmel, die römische Sitte, das ganze südliche Leben verstärkend auf die antik-sinnliche Seite, auf die Seite offener Menschlichkeit, wird dadurch das naive Element zum vorherrschenden erhoben, so ist es doch anderseits der nordische Barbar, der erst durch eine Reise in jene Region der Kunst und sinnlichen Heiterkeit versetzt worden, der den Gegensatz deutlich im Bewußtsein behält, der mit sentimentaler Seligkeit, in gemischter Empfindung sich selbst sagt und wiederholt, welches Glück ihm zu teil geworden. Dazu kommt die wehmütige Trauer, die doch auch über Italien, über Rom und seinen Trümmern verbreitet liegt, die mitten im Genuß, diesen zugleich erhöhend und lindernd, des Dichters modern-inniges Gemüt durchdringt. So sind diese Gedichte ganz heiter-antik und wehmütig-modern, sie sind plastische Kunstwerke voll Freiheit und Form und zugleich rührende Seelengemälde.

Verfolgen wir die Reihe der einzelnen Elegien noch etwas genauer, so finden wir den Dichter in der ersten noch durch die mannigfaltige Trümmer- und Kunstwelt als lernbegierigen nordischen Schüler streifen, aber Herz und Seele schon völlig für die Liebe prädisponiert, die die Krone und den Abschluß seiner südlichen Reisefreuden bilden soll.

In der zweiten Elegie hat er darauf das holde Geschöpf schon gewonnen und freut sich dieses Besitzes, indem er der ganzen übrigen Welt, ihren Torheiten, ihrem gleichgültigen Treiben den Rücken wendet. Wir erfahren von der Art, wie der Dichter die Geliebte errungen, nichts, während bei den Elegikern der Alten gerade die Bewerbung, die Klage um Sprödigkeit und Grausamkeit u. s. w. den Hauptgegenstand auszumachen pflegt; aber diese Elegien ruhen eben ganz auf

dem Wonnegefühl des Besitzes, ruhigen Genusses: sie sind mehr Gemälde einer lieblichen Situation als fortstrebendes leidenschaftliches Drama.

> Reizendes Hindernis will die rasche Jugend; ich liebe,
> Mich des versicherten Guts lange bequem zu erfreun.
> (Achtzehnte Elegie.)

Die dritte Elegie spricht mit Bewußtsein aus, daß eben die rasche Vereinigung des Liebenden mit der Geliebten ganz antik sei, daß auch die Götter einst so des Gegenstandes ihrer plötzlich erwachten Sehnsucht ohne Hindernis sich bemächtigten. Und in der Tat ist dies echt antik trotz Properz und Tibull, die wie überhaupt die römischen Dichter schon sehr viel moderne Elemente enthalten; es ist echt antik-menschlich, daß das Hauptlicht hier auf die kleinen wechselnden Szenen der genießenden Liebe fällt, nicht auf das unruhige Streben, das innere Unglück des versagten Verlangens, der unbefriedigten Bewerbung — welches modern-sentimentalen Dichtern zum gewöhnlichen Stoffe dient.

Die vierte Elegie hebt nur denjenigen Punkt graziös hervor, der die kleinen Schicksale eines heimlichen Liebesumganges, wie ihn der Dichter zu führen angefangen, hervorruft und bestimmt — die Gelegenheit. Er preist die Gelegenheit als Göttin der Liebenden, sie ist die Muse des kleinen Romans, ihre Gaben sind es, die die Liebenden ergreifen und benutzen, sie gewährt und versagt. Auch schon früher ist sie dem Dichter erschienen und ist ihm hold gewesen, auch früher schon hat sie ihm zu Liebesglück verholfen. Der Dichter erinnert sich einer frühern Geliebten, die er als braunlockig schildert, die ihm Umarmung und Kuß gewährt. An wen dachte der Dichter dabei? Schwerlich an Friederike Brion, wie Viehoff glaubt: diese hatte blondes Haar und blaue Augen; ist an eine bestimmte Liebe zu denken, so möchte es eher Lida sein; diese war die letzte in der Reihe, und die Erinnerung fiel zuerst auf sie, und gerade bei dieser Hochgestellten war die Kühnheit, mit der der Dichter die Gelegenheit benutzte, weit eher von Bedeutung als bei der unschuldigen Landidylle in Sesen-

heim. — Der sentimentale Zug übrigens, der in solcher Erinnerung liegt, dämmert nur auf, um rasch wieder in das allgemeine Element genießender Heiterkeit überzugehen.

Die fünfte Elegie schwelgt in dem Bewußtsein gegenwärtiger Lust, die das Studium, die Arbeit, die Betrachtung der Antike nicht hindert, sondern vielmehr lebendig macht.

Die sechste mischt ein leises Ingrediens tragischer Entzweiung in das beglückende Verhältnis, aber die Eifersucht — denn von dieser ist die Rede — vergleicht der Dichter selbst mit einem Strahl Wasser, der in die Glut fällt und nach augenblicklichem Zischen und Dampfen die Flamme nur mächtiger und reiner wieder hervortreten läßt.

Eine der schönsten Elegien ist die siebente. Sie enthält den Ausdruck stiller Seligkeit, das Wonne- und Lebensgefühl, in Rom, im klassischen Lande, im Lande der Farben und Formen zu sein und alles Schöne gewonnen zu haben.

Vorübergehende Züge, kleine liebliche Empfindungsskizzen des fortgehenden Besitzes der Geliebten füllen die achte und neunte Elegie. Die zehnte hebt im Gegensatz zum Toten, zum Untergegangenen das schauerlich frohe Bewußtsein des Daseins, Genießens, der Lebenswärme hervor. Die römischen Helden würden dem Dichter gern ihren erworbenen Ruhm schenken, wenn sie auf eine Nacht nur das lieberwärmte Lager des Dichters teilen könnten.

Freue dich also, Lebend'ger, der lieberwärmeten Stätte,
Ehe den fliehenden Fuß schauerlich Lethe dir netzt.

Immer tiefer führen uns die beiden folgenden Elegien sowohl in das Kunstleben des jetzigen Roms als in die antike Götterwelt, deren Fabeln dem Dichter wie dem Leser zur lebendigen Wirklichkeit in der Phantasie werden. Die elfte Elegie nämlich schildert uns eine Kunstwerkstatt, wo den in der Mitte stehenden Bildner ein Pantheon marmorner Götter umgibt, und vergleicht diese selbstgeschaffene Welt mit den flüchtigen Blättern eines Dichters. Die zwölfte verknüpft auf die anmutigste Weise das Bild der heutigen Schnitter in

der Campagna, die von den Bergen gekommen sind, um für den Römer die Ernte zu vollenden, und die schreiend die Via Flaminia daherkommen, mit dem Bilde der alten Ceresmysterien und diese wieder mit der gegenwärtigen Liebe des Dichters. Was war, ruft der Dichter, das Geheimnis, das vor den Uneingeweihten in heiligen Bildern verborgen wurde, was war es anders, als daß Demeter auch einst einen Helden geliebt und ihren holden Leib dem Jasion, König der Kreter, gegönnt?

Da war Kreta beglückt! das Hochzeitbette der Göttin
  Schwoll von Ähren, und reich drückte den Acker die Saat.
Aber die übrige Welt verschmachtete; denn es versäumte
  Über der Liebe Genuß Ceres den schönen Beruf.
Voll Erstaunen vernahm der Eingeweihte das Märchen,
  Winkte der Liebsten — Verstehst du nun, Geliebte, den Wink?
Jene buschige Myrte beschattet ein heiliges Plätzchen!
  Unsre Zufriedenheit bringt keine Gefährde der Welt.

In der dreizehnten Elegie klagt der Dichter, wie Amor ihn verführt, ihm vorgespiegelt, von ihm komme alle Dichterkraft, alle Belebung künstlerischen Bildens, und nun nahm die Liebe ihn ganz gefangen und die Musen feierten. Dabei vertieft er sich in die süße Anschauung jener ihn abhaltenden lieblichen Liebesgeschäfte und malt das Bild nächtlicher Geselligkeit aus — und so führt auch in dieser Elegie der Gang der Empfindungen auf das alles beherrschende Grundgefühl der Liebe.

Nach der kleinern vierzehnten enthält die fünfzehnte eine artige kleine Erzählung, wie die Geliebte ihm in der Schenke schlau ein Zeichen zu geben gewußt, um welche Stunde er kommen dürfe. Die Erfindung davon gebührt Goethe nicht, er hat diesen Zug einer Elegie des Tibullus nachgebildet. Aber die sonstige Einkleidung, die erwartungsvolle Ungeduld, mit der der Dichter auf den Schlag der Stunde harrt, die schöne Anrede an die Sonne, der es schwer wird von Rom zu scheiden, dies ganze Selbstgespräch, das die objektive Erzählung wieder auf den Boden der Seele, Empfindung und innern Stimmung zurückführt, gehört dem modernen Dichter an.

Schalkhafte Grazie waltet in den beiden folgenden Elegien, der sechzehnten und siebenzehnten: lächelnd erzählt der Dichter, wie ihn die Vogelscheuche aus des Mädchens Vigne vertrieben, dann wie das Hundegebell ihn an das heimliche Schleichen erinnert, das die Liebenden zueinander führt.

Nachdem noch die achtzehnte Elegie abermals den süßen, ruhigen, ungestörten Nacht- und Liebesgenuß geschildert und geschlossen:

Gönnet mir, o Quiriten! das Glück, und jedem gewähre
Aller Güter der Welt erstes und letztes der Gott —

wendet sich der Dichter in den beiden folgenden, der neunzehnten und zwanzigsten, zum Schlusse. Fama ist die ewige Feindin Amors; ein Haus, das er betritt, sie bringt es in Verruf: nichts ist den Liebenden feindlicher und verhaßter als böse Nachrede. Der Dichter erklärt dies durch eine lange mythische Erzählung, die vielleicht etwas zu lang und zu sehr mit Mythologie überladen ist. Am Schlusse klagt er, daß auch er schon unter Famas böser Wirkung zu leiden anfange:

. . . die Göttin:
Eifersüchtig, sie forscht meinem Geheimnisse nach.

Sehr lieblich schließt die letzte und zwanzigste Elegie durch Anknüpfung an den Gedanken der neunzehnten die ganze Reihe. Verschwiegenheit ziemt dem Manne, aber die Muse und der Schalk Amor lösen dem Dichter den Mund über das tiefe stille Geheimnis. Keinem Freunde, keiner Freundin kann er es vertrauen:

Mein Entzücken dem Hain, dem schallenden Felsen zu sagen,
Bin ich endlich nicht jung, bin ich nicht einsam genug.

So entdeckt er es dem Hexameter und Pentameter:

Und ihr, wachset und blüht, geliebte Lieder, und wieget
Euch im leisesten Hauch lauer und liebender Luft,
Und entdeckt den Quiriten, wie jene Rohre geschwätzig,
Eines glücklichen Paars schönes Geheimnis zuletzt.

Also nicht das Abbrechen des Verhältnisses, nicht das Schwinden der Leidenschaft bildet den Schluß, sondern da der Leser mit dem vollen Eindruck des Glücks, das der Dichter genoß, entlassen werden soll, ist es nur der elegische Gesang selbst, die Poesie der Liebe, also der ideale Gegenschein des realen Erlebnisses, wodurch wir Abschied nehmen von dem Boden des wirklichen Glückes: indem sozusagen der Leib und Körper der wirklich genossenen Liebe uns schwindet, empfängt uns das unsterbliche Reich der durch die Liebe hervorgerufenen Poesie, gleichsam ihre ideal fortlebende Seele.

Es fragt sich noch: liegt dem Ganzen ein wirklich in Rom angeknüpftes Liebesverhältnis zu Grunde und hat der Dichter die Elegien wirklich bei seinem Aufenthalt in Rom gedichtet? Wohl schwerlich, da wir in den Briefen des Dichters eine genaue, fast tägliche Relation dessen, was er dort trieb und was ihn beschäftigte, besitzen. Kunst und Altertum, das Studium, das Sehen und Lernen, selbst das Dichten nahm ihm alle Zeit ein, nahm seine ganze Aufmerksamkeit gefangen, und schwerlich würde er uns wenigstens eine Andeutung auf einen länger fortgesetzten Umgang der Art vorenthalten haben, da er in allem übrigen sehr frei und offen ist und seinen Freunden auch die kurze Annäherung an eine Mailänderin in Rom während seines zweiten Aufenthalts nicht verhehlt. Er hat die Elegien also wahrscheinlich in Deutschland geschrieben, zu einer Zeit, wo ihm der Aufenthalt in Rom noch frisch in der Erinnerung, seine Phantasie noch voll der dortigen Bilder war, zu einer Zeit zugleich, wo ein ähnliches Liebesverhältnis in Deutschland ihn gefangen hielt, nämlich das mit seiner nachmaligen Gattin Christiane Vulpius. Die Bekanntschaft derselben machte er bald nach seiner Rückkunft aus Italien. Den heimlichen, zärtlichen Umgang mit ihr legte er in römischen Formen und Bildern in diese Elegien nieder. Einige derselben mögen früher, andre später entstanden sein; einige wurden vielleicht schon in Rom konzipiert; in einigen ist mehr der Aufenthalt in Italien, in andern mehr die neue Liebe, die der Dichter knüpfte, das Vorherrschende. Eine der frühsten

ist gewiß die dreizehnte, denn sie trifft in Gedanken und in der ganzen Fassung sehr nahe mit Amor als Landschaftsmaler zusammen und führt bei dem ersten Druck (sie erschien allein in der Deutschen Monatschrift Juli 1791) die Überschrift: Rom 1789. Ebenso mag die herrliche siebente entweder auf römischem Boden selbst oder an der Schwelle des Ausgangs aus Italien entstanden sein. Umgekehrt bezieht sich der Anfang der zweiten mehr auf die geselligen Verhältnisse in Weimar, auf die Zeit der französischen Revolution, und muß gegen 1790 in Weimar entstanden sein. Ebenso die vorletzte Elegie von der Fama. Ausgearbeitet, redigiert, vereinigt wurden dann sämtliche Elegien im Jahr 1790, zuerst gedruckt in Schillers Horen vom Jahr 1795. Goethe selbst gedenkt der Abfassung der Römischen Elegien in den Annalen unter dem Jahr 1790: „Angenehme häuslich-gesellige Verhältnisse geben mir Mut und Stimmung, die Römischen Elegien auszuarbeiten und zu redigieren.“ Ähnliches sagt er auch in seiner Kampagne in Frankreich, wo er gleichfalls von „einem glücklichen häuslichen Verhältnis“ berichtet, das ihn „lieblich zu erquicken wußte“, so daß er die Römischen Elegien ausarbeiten konnte. Ausarbeiten, sagt er, nicht dichten; so daß wohl einzelnes vorausging und die gegenwärtige Liebe die eigentliche Färbung gab.

Ursprünglich war die Zahl dieser Elegien nicht zwanzig, sondern zweiundzwanzig. Aber die zweite und dritte blieben ungedruckt, weil der Inhalt zu üppig schien. Riemer in seinen Mitteilungen über Goethe kennt sie und bezeugt ihr Vorhandensein; auch Schiller erwähnt dieser Auslassung in seinem Briefwechsel mit Körner; herausgegeben sind sie noch nicht. Nach Riemer sind sie ein Muster, wie solche Stoffe mit Geist und Geschmack behandelt sein wollen; er hat es indes nicht über sich gewonnen, sie zu publizieren — wie überhaupt sein Buch zu früh gekommen ist, da das, was es enthält, meist auch schon sonst bekannt war, dasjenige aber, was Riemer allein wußte, aus Rücksicht auf weimarische Verhältnisse, auf die herzogliche Familie u. s. w. von ihm zurückgehalten worden ist.

Venezianische Epigramme

Dieses Büchlein Epigramme ward in Venedig geschrieben 1790. Der Dichter, der bei seiner ersten Reise in Italien durchaus frei, allein, ganz Mensch und Kunstjünger sein wollte, hatte damals das Zusammentreffen mit der Herzogin von Weimar klug zu verhindern gewußt: sie reiste, als er schon wieder daheim war. Indes konnte er nicht umhin, seiner Gönnerin von Weimar aus wenigstens bis Venedig entgegenzureisen, und auch dies wußte er so einzurichten, daß er einen großen Teil der Zeit allein in Venedig zu warten bekam. Damals nun entstanden diese kurzen elegisch-epigrammatischen Gedichtchen. Einzelne davon wurden schon in kleinen Gruppen 1791 in der Deutschen Monatschrift publiziert, bis endlich die ganze Sammlung in dem Musenalmanach von Schiller auf 1796 erschien. Aus einem Brief Goethes an Schiller vom Jahre 1794 (26. Oktober) ersieht man, daß der Epigramme einige hundert waren, daß aus diesen, die nicht sämtlich produzibel waren, diejenigen ausgewählt wurden, die noch heute die Sammlung bilden. Die übrigen sind leider nicht mehr vorhanden oder noch nicht gedruckt — offenbar weil ihr Ton zu frei, im Sinne der Alten, des Martial zum Beispiel, zu nackt und natürlich war. Vielfach umgearbeitet hat Goethe sie endlich im Jahr 1799 zum Behuf der Aufnahme in seine Sämtlichen Werke: besonders war er damals bedacht, die Strenge des Versmaßes aufrecht zu erhalten, wobei, wie er schreibt, Ausdruck und Sinn viel gewinnt. Daß der Sinn gerade gewonnen, muß bestritten werden; manches Kecke und Individuale der frühern Zeit erscheint nämlich in die Ansicht eines spätern Lebensalters umgewandelt.

Was nun Inhalt und Form und poetischen Wert dieser kleinen Dichtungen betrifft, so sind sie in vielfacher Beziehung den Römischen Elegien verwandt. Man darf sie nicht einzeln betrachten, erst ihr Zusammentreten, der Kranz macht sie zu dem, was sie sind. Der Kranz erscheint hier nur aus leichten Blättchen, aus kleinern Blüten zusammengewunden: die Epi-

gramme flattern leichter, streifen flüchtiger die Gegenstände. Manche kürzere Elegie gleicht ganz diesen Epigrammen, manches längere Epigramm könnte mit den nötigen Lokalveränderungen unter die Römischen Elegien aufgenommen werden. Was dort Rom, ist hier Venedig; was dort Faustina, ist hier Bettine. Die Auffassung der Liebe ist dieselbe graziös-sinnliche wie dort. Dennoch ist auch der Unterschied zwischen beiden Dichtungen nicht zu verkennen. In den Römischen Elegien ist der Hintergrund überall das schweigende, melancholische Rom, diese Niobe unter den Städten; die still-seelenvolle Physiognomie dieser ewigen Stadt, ihre wehmütigen Erinnerungen, ihre menschenleere öde Einsamkeit, die Hoheit in ihrer Naturumgebung — dies alles hat der antik lächelnden Liebe, den Betrachtungen des Dichters eine Innigkeit beigemischt und einen zarten Flor selbst über seine Seligkeit gezogen. In den Epigrammen aber wimmelt das bunte Schiffer- und Gondelgetriebe der Markusstadt: es pulsiert mehr das reale gegenwärtige Italien als der ideale Traum, der uns in das Altertum entführt und uns die Pforten der Kunstwelt öffnet. Die Geliebte in den Venezianischen Epigrammen, die Bettine, ist nicht eine sittsame junge Witwe, der das Geheimnis ziemt und die alle List zu Hilfe nehmen muß, um die Leute und den Oheim zu täuschen, sondern eine leichtfertige Gauklerin, die ihre Künste auf öffentlichen Plätzen treibt und deren Liebe ganz nahe die Region der durch die Straßen schweifenden Hetären berührt. So ist auch der Ton in den Epigrammen kecker, voll Opposition nach allen Seiten, oft herb gegen alles, was dem Dichter feindlich ist; weil aber die Schläge so rasch fallen, weil der Angriff so vorübergehend, so kurz ist, so verlieren sich die einzelnen Bitterkeiten in dem Wirbeltanz, den die Epigramme lustig vor uns aufführen, und die allgemeine Empfindung, die die Sammlung hinterläßt, ist dennoch die einer Liebeselegie und eines bunten venezianischen Gemäldes, wo alles in der Atmosphäre der Kunstheiterkeit atmet. Man sieht an diesen Epigrammen deutlich, was den Dichter in den ersten Jahren seines Aufenthalts in Deutschland nach der italienischen Reise beschäftigte,

ärgerte, verstimmte, erfreute. Achtlos, flüchtig streift er an alles an, was er von Weimar an Tagesinteresse mitgebracht. In den . . . . der Kunstenthusiasmus, der Zauber des Südens ungestört nach, der . . . . harmonisch selig. Hier in den Venezianischen Epigrammen finden wir den Dichter schon tief . . . . die französische Revolution: sie verstimmt und quält ihn, weniger aus aristokratisch- . . . . . Gesinnung, als weil das Durcheinanderstürzen aller Formen, die Verwirrung und Unruhe ihn, den Künstler, in der Harmonie der Anschauung, in dem Frieden des Kunstdaseins stört. So fällt seine Geißel denn nicht bloß gegen Frankreich, gegen das Volk und die Demagogen, sondern ebenso sehr gegen die Mächtigen; ja es kommen mitunter die schönsten anerkennenden Urteile über die Bewegung vor, Stellen, die die größte Teilnahme für das Volk und das größte Vertrauen auf dasselbe aussprechen, mehr noch in der ersten Gestalt der Epigramme als in der letzten; zum Beispiel lautet Epigramm Nr. 55 im Musenalmanach so:

„Sage, tun wir nicht recht? Wir müssen den Pöbel betrügen.
Sieh, wie ungeschickt wild, sieh nur, wie dumm er sich zeigt!"
Ungeschickt scheint er und dumm, weil ihr ihn eben betrüget,
Seid nur redlich, und er, glaubt mir, ist menschlich und klug.

Oder Nr. 57, im Almanach wie im späteren Druck:

Jene Menschen sind toll, so sagt ihr von heftigen Sprechern,
Die wir in Frankreich [so] laut hören auf Straßen und Markt.
Mir auch scheinen sie toll; doch redet ein Toller in Freiheit
Weise Sprüche, wenn ach! Weisheit im Sklaven verstummt.

Ein anderes Interesse, das hier zur Sprache kommt, ist Goethes Unwille über den Stand der deutschen Literatur, über das ästhetische Urteil des Publikums, ja die ganze deutsche Sprache. Schon früher hab' ich erwähnt, wie ihn, den Heimkehrenden, der Enthusiasmus widerlich berührte, den er in Deutschland Werken *eines rohen Geschmackes*, wie den Räubern von Schiller, von seiten des Publikums zugewandt sah. Zum Beispiel Nr. 33:

Sämtliche Künste lernt und treibet der Deutsche, zu jeder
Zeigt er ein schönes Talent, wenn er sie ernstlich ergreift.
Eine Kunst nur treibt er, und will sie nicht lernen, die Dichtkunst.
Darum pfuscht er auch so: Freunde, wir haben's erlebt.

Eben dahin gehört Nr. 29, wo er sagt, er habe allerlei getrieben:

Vieles hab' ich versucht, gezeichnet, in Kupfer gestochen,
Öl gemalt, in Ton hab' ich auch manches gedruckt,
Unbeständig jedoch, und nichts gelernt noch geleistet;
Nur ein einzig Talent bracht' ich der Meisterschaft nah:
Deutsch zu schreiben. Und so verderb' ich unglücklicher Dichter
In dem schlechtesten Stoff leider nun Leben und Kunst.

(Ebenso Nr. 76.)

Offenbar gegen die unverständigen Urteile, mit denen man in Deutschland seine italienischen Produkte (Iphigenie, Tasso) empfing, gegen die Kälte, die diese hohen Meisterwerke beim Publikum fanden, ist das 35. Epigramm gerichtet:

Eines Menschen Leben, was ist's? Doch Tausende können
Reden über den Mann, was er und wie er's getan.
Weniger ist ein Gedicht; doch können es Tausend genießen,
Tausende tadeln. Mein Freund, lebe nur, dichte nur fort!

Auch die unangenehmen geselligen Verhältnisse in Weimar, die Hof- und Stadtkonvenienz, die biedern und zähen Philistersitten der kleinen deutschen Stadt waren in den ersten Jahren dem aus dem freien poetischen Lande Italien heimgekehrten Dichter höchst lästig, und auch dieser Schatten fällt in das Epigrammenbüchlein, zum Beispiel wenn er im 75. Epigramm über die „gute Gesellschaft" die Nase rümpft oder im 47. sagt: „Gaukler und Dichter Sind gar nahe verwandt, suchen und finden sich gern."

Auch Italien selbst, das wirkliche, gegenwärtige, findet den Dichter jetzt häufig satirisch und feindlich gestimmt: der Kunststandpunkt herrscht nicht mehr ausschließlich vor. Er schilt über den Staub, die Betrügerei, die Zuchtlosigkeit, das schlechte Regiment der Staatslenker, er sieht Komödie und Gaukelspiel in den Prozessionen der katholischen Kirche u. s. w.

Um das Buch recht bunt zu machen, polemisiert er in einzelnen Epigrammen auch gegen naturwissenschaftliche Gegner, zum Beispiel gegen die Farbentheorie der Anhänger Newtons.

Alles dies geschieht nun aber so keck und naiv, dabei in so raschem buntem Wechsel, und es durchkreuzt sich so wunderbar mit rührenden versöhnenden Stellen und mit den Szenen und Bildern . . . . Liebesnovelle, es schließt sich alles so graziös in den Rahmen venezianischen . . . . . ens, daß der Totaleindruck ein durchaus freier und poetischer ist. Es sind . . . . Stimmungen, durch die Seele zuckende Blitze, und das Bleibende ist nur die . . . . . . Inselstadt und das liebende Gemüt des Dichters. Zu den schönen versöhnenden Stellen gehört zum Beispiel das Doppelepigramm Nr. 34, wo er im ersten Teile den Göttern bekennt, alles, was den Menschen glücklich mache, von ihnen bekommen zu haben, in dem zweiten den Herzog von Weimar, seinen Freund und Mäcen, dem er alles verdankt, in inniger Bewegung des Herzens preist und feiert. Auch die vielen zärtlichen und anmutigen Epigramme gegen den Schluß, wo er sein gewonnenes Liebesglück besingt, entlassen den Leser ganz mit den schönen Eindrücken der Römischen Elegien. Gegen diejenigen, die dem Dichter die kecken Ausfälle, die ungescheute Sinnlichkeit mancher Epigramme übelnehmen könnten, ist das so wahre und schöne Epigramm Nr. 74 gerichtet:

Frech wohl bin ich geworden; es ist kein Wunder. Ihr Götter
  Wißt, und wißt nicht allein, daß ich auch fromm bin und treu.

Und den Sinn des Ganzen, die Stimmung der Tage, in denen es entstand, sagt sehr lieblich das letzte Epigramm:

Und so tändelt' ich mir, von allen Freuden geschieden,
  In der Neptunischen Stadt Tage wie Stunden hinweg.
Alles, was ich erfuhr, ich würzt' es mit süßer Erinnrung,
  Würzt' es mit Hoffnung: sie sind lieblichste Würzen der Welt.

Kaum von Venedig nach Hause gelangt, wurde Goethe (vgl. Annalen 1790) „nach Schlesien gefordert, wo eine bewaffnete Stellung zweier großen Mächte den Kongreß von

Reichenbach begünstigte. Erst gaben Kantonierungsquartiere Gelegenheit zu einigen Epigrammen, die hie und da eingeschaltet sind," und dahin gehört dasjenige, welches überschrieben ist: **Feldlager** (1, 257); sodann ein anderes, **Fern von gebildeten Menschen** (1, 258), entstanden auf einem „Gebirgs- und Landritt", von dem Goethe in den Annalen erzählt. In das Jahr 1791 fällt das liebliche Epigramm **Sakontala** (1, 258), zuerst gedruckt in der Deutschen Monatschrift 1791. Goethe selbst macht auf die in demselben Jahr erschienene Übersetzung der Sakontala Kalidasas aus dem Englischen durch den berühmten Georg Forster aufmerksam. Die Gedichte Kalidasas schätzte Goethe sein ganzes Leben lang ungemein von dem Augenblick an, wo er sie kennen gelernt hatte, und äußerte sich mehrmals darüber in seinem Briefwechsel und seinen Schriften.

Der neue Pausias und sein Blumenmädchen (1, 179). Diese dialogische Elegie fällt in das Jahr 1797, also sieben Jahre nach den Römischen Elegien. Ich reihe sie hier gleich an, weil sie innerlich mehr Verwandtschaft mit den genannten Liebesgedichten hat als andere dazwischenfallende Dichtungen, die ihrerseits sich mehr dem Grundton von Hermann und Dorothea anschließen. Diese Verwandtschaft liegt in der Grazie und Helle der Form, in der Auffassung der Liebe als schöner Sinnlichkeit, in der antiken Naivität. Wie dort ist diese Natürlichkeit und Formenklarheit wiederum innig durchzogen von moderner seelenvoller Gemütlichkeit, wie dort endlich unterbricht auch hier gnomisch-epigrammatische Reflexion im Sinne der Anthologie den Gang der Erzählung und den Ausdruck der Zärtlichkeit. Auch italienische Anklänge fehlen nicht: in manchen Städten Italiens, namentlich zu Florenz, ist es noch heutzutage Sitte, daß Blumenmädchen mit Sträußen die Fremden bedenken und in idealischer Tracht die öffentlichen Plätze und die Kaffeehäuser durchstreifen. Sonst ist in dem Gedicht das antike Kostüm beobachtet, die Götter, die Sitten sind die des alten Athens; so versetzt uns zum Beispiel die Schilderung des Mahles und des dabei entstandenen Streites

ganz in die alten Symposien und unter die heißen Leidenschaften eines südlichen Volkes. Dahin weist auch der Name Timanth. Übrigens ist dies antike Kostüm wiederum gar nicht mit antiquarischer Pedanterie beobachtet; so wird zum Beispiel der Maler Pausias ein „Alter" genannt, so kommt eine Anspielung auf Stiergefechte vor. Es galt die griechische Einkleidung vielmehr nur als eine unbestimmt idealische, allgemein menschliche, die das Gedicht aus der Sphäre gemeiner Realität herausheben sollte und in die sich idealische Züge auch aus der modernen Welt unbefangen verweben konnten. Die Idee zu diesem Gedicht gab eine Stelle im Plinius, die der Dichter bei der Überschrift selbst anführt (Naturalis historia XXXV, 11), wo des Pausias erwähnt wird, eines Malers aus Sicyon, der seine Geliebte Glycere, eine Blumenwinderin, auf einem Gemälde dargestellt hatte, wie sie einen Kranz bindet. Der neue Pausias des Gedichts ist nun nicht ein Maler, sondern ein Dichter, den wir ebenso zu den Füßen der schönen Geliebten sitzend finden, der ihr die Blumen reicht, die sie zum Kranze verbindet, und indes mit ihr . . . . Zwiegespräch führt. Mit dem Maler konnte es Goethe nicht einfallen zu . . . . . . konnten seine Worte die Szene, das Mädchen und die Blumen u. s. w. so sinnlich . . . . stellen, wie dies die Kunst des Pinsels vermochte. In der Reproduktion des ruhig . . . . der Farbe und Gestalt, des Umrisses u. s. w. der Dinge ist die Poesie ohnmächtig: das hatte schon Lessings Laokoon bewiesen, der dafür die Sukzession in der Zeit, die Handlung und Bewegung von der bildenden Kunst ausschließt und der Poesie zuteilt. Und dies bestätigt das vorliegende Gedicht aufs schönste. Wir erhalten eine Reihe von Szenen und Momenten, vom ersten Eintreten beider, wo er die mitgebrachten Blumen zu ihren Füßen hinschüttet, bis zum Vollenden der Kränze, wo sie den Rest aus ihrem Schoße schüttelt und in die Arme des Geliebten eilt. Zugleich enthüllt uns das fortgehende Gespräch das Innere beider Personen, ihre Liebe, die Grazie und Zartheit ihres Empfindens; die Erinnerung führt sie zu der Geschichte ihrer Liebe, der Art, wie diese sich an-

knüpfte, und der Wechselfälle, wodurch sie unterbrochen wurde, zurück: so daß des Dichters Kunst hier, im Gegensatz zu der Malerei, alle ihre Mittel aufs reichste aufbietet. Der Dichter selbst deutet in der Wechselrede beider Liebenden auf dies Verhältnis beider Künste hin: der Liebende wünscht ein Maler zu sein, um den Glanz der Blumen und die Gestalt des Mädchens nachbilden zu können, er wünscht sich malend in die Kelche versenken und ihren Zauber erschöpfen zu können — ein Wunsch, der ganz aus Goethes eigener Seele kam, der es nie recht verschmerzen konnte, daß er kein größeres Talent zur bildenden Kunst empfangen. Das Mädchen erwidert:

> Aber vermag der Maler wohl auszudrücken: Ich liebe?

Und das Resultat ist dann:

> Viel vermögen sie beide; doch bleibt die Sprache des Kusses,
> Mit der Sprache des Blicks, nur den Verliebten geschenkt —

womit die kleine halbdidaktische Abschweifung wieder in das Element der Zärtlichkeit einbiegt. Die Form ist die des Dialogs, der aber nichts Stätiges oder Gezwungenes hat, sondern ganz lose, bloß dem Gesetz der Grazie und augenblicklicher Empfindung folgend, hier- und dorthin schweift, von Küssen und Blicken unterbrochen wird und der lieblichen Arbeit, die das Mädchen und ihren Geliebten beschäftigt, nur nebenherläuft. Jedem der beiden Sprechenden ist ein elegisches Distichon zugeteilt, auch hierin also der Strenge der antiken Kunstform gehuldigt, die indes die anm . . . . der Rede gar nicht hindert. Gegen den Schluß, wo bei der Erzählung der . . . . Vereinigung beider Liebenden nach langer Trennung die Empfindung lebhafter wird, ... zwischen beide, so daß sie den Hexameter, er den Pentameter zugeteilt bekom . . . . sich von der Rede des einen zu der des andern fortschlingt. Am Schlusse selbst . . . . beim Übergang der Erzählung in die allgemeine Betrachtung und bei der Rückkehr zu der idyllischen Wonne des gegenwärtigen Moments die Form des Distichons wieder ein. Übri-

gens ist die ganze Erzählung des Gastmahls, der Trennung, des Wiederfindens sehr kunstreich zwischen beide verteilt, so daß jeder das ihm Gemäße, das ihn besonders Betreffende, von ihm besonders Empfundene vorträgt; die dem Mädchen in den Mund gelegten Züge sind alle echt weiblich und verklären ihr holdes Bild durch die zartesten Geständnisse. Schamhaft und rein erscheint sie vor uns, er männlich und feurig, beide einzig in ihrer Liebe lebend.

Ich führe nur noch Schillers Äußerungen über dies Gedicht an. Schiller schreibt nämlich 1797 (23. Mai) an Goethe: „Dank Ihnen für Ihr liebes Billett und das Gedicht. Dies ist so musterhaft schön und rund und vollendet, daß ich recht dabei gefühlt habe, wie auch ein kleines Ganze, eine einfache Idee durch die vollkommene Darstellung einem den Genuß des Höchsten geben kann. Auch bis auf die kleinsten Forderungen des Metrums ist es vollendet. Übrigens belustigte es mich, diesem kleinen Stücke die Geistesatmosphäre anzumerken, in der Sie gerade leben mochten; denn es ist ordentlich recht sentimentalisch schön."

Zwei Episteln

Die beiden Episteln fallen in das Jahr 1794; der Dichter sandte sie an Schiller, dessen nähere Bekanntschaft er soeben gemacht hatte, für das neue Journal Die Horen, welches in der Tat mit der ersten Goethischen Epistel eröffnet ward; die zweite zierte das zweite Stück des Journals. Goethe beabsichtigte eine ganze Reihe von Episteln, aber wie es ihm oft ging, so auch hier: neue Arbeiten machten ihn einem früheren Plane treulos. Daher in den Werken (1, 197) das klagende Motto über den Episteln:

Gerne hätt' ich fortgeschrieben,
Aber es ist liegen blieben.

Wir finden in diesen beiden sehr schönen Dichtungen den Stil der soeben besprochenen elegischen verschmolzen mit dem des

Reineke Fuchs und des idyllischen Epos Hermann und Dorothea. Die Grazie und Lieblichkeit in Ausdruck und Empfindung, die antiken und italienischen Anklänge führen uns in das Gebiet der Elegie, die holde Geschwätzigkeit erinnert an den Ton, der im Reineke Fuchs herrscht, endlich die innige Schilderung häuslichen Familienlebens, bürgerlicher Sittlichkeit gehört ganz dem Empfindungskreise an, aus welchem Hermann und Dorothea hervorgegangen ist. Das Thema ist ein ganz prosaisches: der Dichter antwortet dem Freunde auf seine Frage, wie man dem vielen schädlichen Bücherlesen vorbeugen könne. — Die Beantwortung wird von dem Dichter scheinbar ganz leicht genommen, der Ernst der Ansicht hat die Gestalt ganz freier, phantasievoller Bilder, Anschauungen, persönlicher Empfindungen u. s. w. angenommen. Die erste Epistel meint, der Eindruck der Bücher sei überhaupt nur ein leichter; die zweite meint, häusliche Geschäfte ließen in gut bürgerlichem Sinn erzogene Mädchen überhaupt nicht zum Lesen kommen. Die erste Epistel beginnt mit graziös-humoristischer Schilderung des vielen Schreibens und der unabsehbaren Bücherproduktion in der Welt, erwähnt des Schreibers persönliche frohe Gemütsverfassung im Augenblick des Schreibens, geht dann über auf die schnellverschwindende Wirkung des Gelesenen, da jeder nur das schon vorher Gewünschte und Gemeinte aus dem Buche herausliest, und ergreift dann die Gelegenheit, auf poetische Weise und mit konkretem Beispiel die didaktischen Sätze auch für die Phantasie zu beleben. Hört sich nicht die Ilias gern im Palast der Helden unter Helmen und Harnischen, im Zelt des Helden, umgekehrt „Ulyssens wandernde Klugheit" auf dem Markt, in der Bürgerversammlung? So nimmt jeder, will der Dichter sagen, heraus, was ihm gemäß ist. Dies Beispiel von der Ilias und Odyssee hat uns, ohne daß wir den Sprung merken, in die griechische Zeit versetzt, als wäre sie die unsre — und so zeigt sich auch hier die ungemeine Kunst unsres Dichters, bei aller Realität und Individualität der von ihm geschilderten Welt doch das Ganze als ein allgemein Ideales, bloß Mensch-

liches zu erhalten, in welchem sich Züge unsres nächsten Lebens mit Zügen der entferntesten Zeiten und Völker zu derselben bloß poetischen Wahrheit vereinigen. Es ist dies überhaupt das Geheimnis der echten Dichtung, zugleich ganz natürlich und ganz phantastisch zu sein, und diese unlösbare Durchdringung des Realen und Idealen können wir auch hier wieder bewundern. Den Rest der Epistel füllt dann die ungemein anmutige und mit liebenswürdigem Humor vorgetragene Erzählung von dem Schlaraffenlande, welches Märchen der Dichter auf dem Molo von Venedig behauptet gehört zu haben. Alle Zuhörer — dies will der Dichter damit sagen — waren erheitert und mit der Erzählung zufrieden, weil sie in dem vorgespiegelten Lande ihre eigenen Wünsche alle in Erfüllung gegangen sehen, und so ist es mit Erzählungen, mit Büchern immer: man liest nur das, was man ohnehin gewußt und gewollt hat. Auch in dem Bilde vom Schlaraffenlande finden wir das heutige Leben wunderbar mit antikgriechischen Sitten durchwoben oder vielmehr gehören die ganz individuellen Züge der lebhaft verkörpernden Erzählung den allgemein wiederkehrenden Naturformen aller menschlichen Kultur an; man sollte meinen, Homer habe das Märchen ebenso erfinden und ausschmücken können, selbst leise Andeutungen an die Homerische Sprache fehlen nicht, wenn es zum Beispiel heißt: „Er aber mit finsterem Auge Sah von der Seite mich an, ergriff den Knittel“ u. s. w. Dies ist das Homerische ὑπόδρα ἰδών. Trotzdem ist der ganze Ton ganz deutsch, vertraulich, briefmäßig — und doch ideal.

Die zweite Epistel gibt uns das lieblichste Bild eines Hauses, wo viele Töchter sind. Hier sind wir, wie gesagt, ganz auf dem Boden von Hermann und Dorothea. Alle Wirtschaftszweige eines deutschen Bürgerhauses kommen nacheinander vor, jeder erhält mit holder Treue und Natürlichkeit der Schilderung einige charakteristische Züge: der Keller, die Küche, der Garten u. s. w., selbst Nadel und Zwirn und der weibliche Putz. Alles ist dabei ganz ideal patriarchalisch und wahrhaft homerisch, ein helles Bild natürlicher Sittlich-

keit. Wendungen, Züge aus dem Altertum, aus der klassischen Poesie spielen unbefangen mit hinein, die nächste Natur in den Duft der Phantasie hüllend. Der Zauber leichter Ironie, der der Darstellung hin und wieder anfliegt, hebt das schöne Bild uns nur noch näher an die Seele; dahin gehören die epischen Adjektiva, die die Substantiva begleiten, zum Beispiel, wenn es vom Garten heißt: der

Nützliche Kräuter ernährt und jugendbeglückende Früchte.

Die äußere Form ist in beiden Gedichten nicht die elegische, die hier nicht gepaßt hätte, sondern es sind fortlaufende Hexameter, durch welche in langen verschlungenen Sätzen die wortreiche geschwätzige Rede behaglich fortströmt, überallhin mit sanftem Licht die Gegenstände beleuchtend.

Von der projektierten dritten Epistel ist noch ein Fragment übrig (1, 357), das von dem Verbande der Seele mit dem Körper handelt, ohne daß man deutlich sieht, in welchen Gedankengang das darin Vorgetragene hineingehört.

Elegien. Zweites Buch

(Die dialogische Elegie „Der neue Pausias und sein Blumenmädchen" wurde bereits oben S. 275 ff. besprochen.)

Alexis und Dora (1, 173). Mit dieser Idylle erntete Goethe gleich anfangs den allgemeinsten Beifall, und in der Tat, sie ist so rührend und unvergleichlich poetisch, daß sie selbst auf prosaische Menschen den Eindruck nicht verfehlt. Entstanden ist sie 1796. Schiller, dem er sie übersandte, antwortet am 18. Juni mit Enthusiasmus. „Gewiß gehört sie", sagt er, „unter das Schönste, was Sie gemacht haben, so voll Einfalt ist sie, bei einer unergründlichen Tiefe der Empfindung. . . . Es würde schwer sein, einen zweiten Fall zu erdenken, wo die Blume des Dichterischen von einem Gegenstande so rein und so glücklich abgebrochen wird." „Man spricht sehr viel von der Idylle", schreibt er später (6. Juli), „und meint, daß sie Sachen enthalte, die noch gar nicht seien

von einem Sterblichen ausgesprochen worden." Auch Wieland und Wilhelm von Humboldt äußerten sich mit ungeteiltem Beifall. Schubert, der Naturphilosoph, erklärt sie für das Beste, das aus Goethes Feder geflossen. In den Gesprächen mit Eckermann findet sich eine Stelle über sie, von der ich gleich näher sprechen werde.

Alexis und Dora entstand in demselben Jahre wie Hermann und Dorothea und zeigt demgemäß mit diesem Epos die größte innere Verwandtschaft. Zunächst haben wir hier wie dort ideale Darstellung der von der Natur selbst gebotenen, stillen, ewig sich gleichbleibenden Formen menschlichen Daseins und Empfindens. Das Verhältnis der Ehe und des Hauses, der Eltern zum Sohne, der Mutter zur Tochter, des Bräutigams zur Braut, die kleine Stadt, die Beziehungen der Nachbarn zueinander, der Markt, der Brunnen und die dort feilgebotenen Früchte, der Garten mit seinen Fruchtbäumen, seiner Laube und seinem Pförtchen, der Kaufmann mit seinem Handel und Wandel, das poetische und uralte Geschäft des Schiffers, der Bootsmann und das Segel — alles dies tritt uns bald in andeutenden Zügen, bald in ausgeführterem Gemälde freundlich-idyllisch entgegen. Dahin gehört das Bild des Schiffergeschäftes:

Alles deutet auf glückliche Fahrt: der ruhige Bootsmann
  Ruckt am Segel gelind, das sich für alle bemüht;
Vorwärts dringt der Schiffenden Geist, wie Flaggen und Wimpel.

Dahin das Bild Doras, ihrer Mutter, ihrer täglichen Geschäfte, ihres sonntäglichen Kirchenbesuchs — alles aus dem eigensten Leben der kleinen Stadt und ihren idyllischen Sitten genommen:

Öfter sah ich zum Tempel dich gehn, geschmückt und gesittet,
  Und das Mütterchen ging feierlich neben dir her.
Eilig warst du und frisch, zu Markte die Früchte zu tragen,
  Und vom Brunnen, wie kühn! wiegte dein Haupt das Gefäß.

Gleich einfach-menschlich, gleich rührend und wahr malt uns der Dichter Alexis' Abschied von seinen Eltern; es ist der Abschied jedes Sohns:

Da drückte der wackere Vater
Würdig die segnende Hand mir auf das lockige Haupt;
Sorglich reichte die Mutter ein nachbereitetes Bündel:
Glücklich kehre zurück! riefen sie, glücklich und reich!
Und so sprang ich hinweg, das Bündelchen unter dem Arme,
An der Mauer hinab.

Den Sinn des Bräutigams sprechen die Worte aus:

O wie den Bräutigam freut, einzig zu schmücken die Braut!
Seh' ich Perlen, so denk' ich an dich; bei jeglichem Ringe
Kommt mir der länglichen Hand schönes Gebild' in den Sinn.

Auch in den Kreis der Ehe und häuslichen Beisammenlebens, in die eng und warm umschließende Sphäre der Familie, in diese reiche Fülle von Empfindung und Sitte werfen wir Blicke:

Doch nicht Schmuck und Juwelen allein verschafft dein Geliebter:
Was ein häusliches Weib freuet, das bringt er dir auch.
Feine wollene Decken mit Purpursäumen, ein Lager
Zu bereiten, das uns traulich und weichlich empfängt;
Köstlicher Leinwand Stücke. Du sitzest und nähest und kleidest
Mich und dich und auch wohl noch ein drittes darein.

Mit all diesem befinden wir uns, wie gesagt, ganz in jener naiven, unbefleckt humanen Sitten- und Empfindungssphäre, in der Hermann und Dorothea atmet. Dennoch ist Alexis und Dora in vielfacher Beziehung idealischer, ätherischer als jenes Epos: es ist noch phantasievoller durchgeistigt, gleichsam immaterieller. Zunächst ist der Schauplatz selbst ganz ideal. Es ist ein südliches Land, ein Hafenstädtchen am Meere, von dem niemand sagen kann, wo es liegt. Die Orange wächst dort,

die schwer ruht, als ein goldener Ball,
Dann die weichliche Feige, die jeder Druck schon entstellet,

und die Myrte biegt sich zur Laube um. Delphine umschwärmen das Schiff, wie im Tyrrhenischen, Jonischen oder Ägäischen Meer. Blaue Uferberge folgen noch lange dem Blick des Fortschiffenden. Ist so das Land ein idealisches, so ist es auch das Jahrhundert. Die griechischen Götter sind noch lebendig: Zeus donnert dreimal aus heitrer Luft, Amor und

die Grazien bekräftigen den Liebesbund, der Liebende betet zu Zeus und ruft den Sonnengott Phöbus an. Geht die Geschichte also in der alten Griechenzeit vor sich? Wir wissen es nicht, und der Leser fragt danach nicht. Zeit und Boden sind eben ganz ideal; dennoch rührt alles Dargestellte uns, als wär' es unser eigen Schicksal, und in jedem Zuge finden wir die Erfahrung unseres Lebens, die Physiognomie heutiger Menschengeschlechter wieder. Wenn Dora geschmückt und gesittet zum Tempel geht und das Mütterchen feierlich neben ihr her, so kann sie wohl eine griechische Jungfrau sein, die an irgend einem Götterfeste zu den Säulen des Heiligtums aufsteigt; ebensowohl aber auch ein deutsches bürgerliches Mädchen in irgend einer Reichsstadt, das im Sonntagsschmuck neben der gravitätischen Mutter zur Predigt oder zur Messe geht. Ebenso, wenn ihr Haupt das Gefäß vom Brunnen wiegt: wir denken dabei leicht an jene griechischen Jungfrauen auf Bildwerken, die den edel geschweiften Krug mit zwei Henkeln, die griechisch-etrurische Vase, tragen, wir denken auch an die orientalischen Wasserträgerinnen, an die Frauen des Alten Testaments: ebensowohl aber auch an ein heutiges Mädchen in Dörfern und Städtchen, das auf öffentlichem Platz am Brunnen ihr tönernes oder metallenes Gefäß füllt; auch eine Schürze trägt sie ja, in die sie dem Freunde die Früchte sammelt, der vergebens bittet, es sei nun genug. Manches würde, strikt genommen, nur auf das heutige Deutschland, manches andere nur auf Italien oder das alte homerische Griechenland passen: alles aber fügt sich in die Harmonie des idealen Menschen- und Sittenbildes. Über jene Einheit des Realen und Idealen nun, die Goethe erreichte, wie keiner unsrer Dichter jemals nur entfernt sie erreicht hat, sagt er selbst bei Eckermann (25. Dezember 1825), mit Bezug auf vorliegendes Gedicht: „Es gibt wenige Menschen, die eine Phantasie für die Wahrheit des Realen besitzen; vielmehr ergehen sie sich gern in seltsamen Ländern und Zuständen, wovon sie gar keine Begriffe haben und die ihre Phantasie ihnen wunderlich genug ausbilden mag. Und dann gibt es wieder andere,

die durchaus am Realen kleben und, weil es ihnen an aller Poesie fehlt, daran gar zu enge Forderungen machen. So verlangten zum Beispiel einige bei dieser Elegie, daß ich dem Alexis hätte einen Bedienten beigeben sollen, um sein Bündelchen zu tragen; die Menschen bedenken aber nicht, daß alles Poetische und Idyllische jenes Zustandes dadurch wäre gestört worden." Wenn man Goethe einen objektiven, realistischen Dichter nennt, so ist dies insofern wahr, als nichts ihm ferner liegt als das bodenlos Phantastische und das abstrakt Ideale; wenn man damit aber meint, daß die Idealität ein gegen die Kopie des Wirklichen zurücktretendes Element bei ihm sei, so ist die Benennung grundfalsch und kann nur bei solchen gelten, denen hohle Idealität, durch pathetische Redefiguren und sentimentale Floskeln aufgestutzt, für das wahrhaft Poetische gilt.

Eine andere Seite dieser Idylle, wodurch sie sich ebenfalls von dem mehr objektiven epischen Gedicht Hermann und Dorothea unterscheidet, ist ihr subjektiv elegischer Charakter. Sie ist nicht bloß ein idyllisches Lebensbild, sondern eine Seelenmusik, eine lyrisch erregte, die verschiedensten Stimmungen und Gefühle durchlaufende Elegie. Die Erzählung hat die Form eines leidenschaftlichen Monologs. Das mächtig Erschütternde ist soeben geschehen, dennoch sind wir schon fern davon, das Meer liegt dazwischen, immer weiter schwindet die Küste, nur die Seele des Liebenden ist noch in der äußersten Wallung, er befindet sich noch in voller Trunkenheit. Er kann nicht geordnet, langsam erzählen, einzeln erhalten wir die Züge der letzten Momente, anfangs unverständlich, gemischt mit Erinnerungen und Hoffnungen, seligen Träumen, bebender Furcht, mit Verlangen und Sehnsucht; das Bild der frühern Jahre, das Bild der noch kommenden Jahre mischt seine Farben hinein, selbst der nächste Vordergrund des Meeres, der Delphine und des Schiffes fehlt als wechselnde Unterbrechung nicht. Hin und her schwankt das Gefühl; alles, was in der menschlichen Seele an Empfindung ruht, ist durch die Liebe, durch das unerwartet hereinbrechende Herzensschicksal

hervorgelockt. Eine innige Rührung durchdringt so alles, was das Gedicht an Welt und Leben uns bietet: wir sehen alles durch den Spiegel des lieberregten Herzens; das einfachste Geschäft, das gleichgültigste Ding erscheint verklärt im Feuer süßer Leidenschaft. Die Bewegung des Monologs führt durch alle Empfindungsmomente hindurch, deren eine liebende junge Seele fähig ist.

Ganz wie in Hermann und Dorothea ist die Situation so drangvoll, daß sie alle Leidenschaft in einen Moment zusammenpreßt. Dorothea ist auf der Flucht, sie zieht vorüber, und wenn nicht heute noch sich alles entscheidet, so ist sie auf ewig in den Wogen des Lebens dem Blick verloren. Dies Dringende bringt Hermann rasch zum Bewußtsein seiner Liebe, es beschleunigt den Gang der Handlung, es treibt alles in einen Moment zusammen, dessen Empfindungsfülle das Gedicht ergreift und in sich aufnimmt. In Alexis und Dora ist es gerade der Moment der Abfahrt, der Wind ist auf einmal günstig, es ist nicht mehr zu säumen: der Anker ist gelichtet, immer heftiger tönt das Geschrei der Schiffer — und in diesem eil- und drangvollen Moment ist Alexis plötzlich des höchsten Glückes der Liebe, des Besitzes der Geliebten teilhaft geworden. Lange Jahre waren in gleichgültig gedehntem Gange vorübergezogen: jetzt, wo alles zur Hast auffordert, hat er ein Gut gewonnen, dessen sich zu versichern eine Ewigkeit nicht hinreichend schien. Gerade diese Angst, diesere äußere Drang bildet das heiße Klima, in dem die Blüte aller Empfindungen rasch und vollständig emporgetrieben wird und sich entfaltet. Je enger der Moment, desto reicher an unergründlichem Lebensgehalt. Man hat das plötzliche Erwachen von Alexis' Liebe, die so lange bewußtlos schlummerte, nicht ganz wahr gefunden, aber eben im Moment der Trennung vom Vaterhause, das er wohl bisher noch nie verlassen, ist sein ganzes Innere schon so erregt, so aus der Verborgenheit und dem Geleise des Gewöhnlichen hervorgetrieben, daß auch die Liebe ihre Knospe zu sprengen nur auf den Zufall der Gelegenheit wartet. Es ist durchaus nicht unnatürlich, sondern im Gegenteil höchst

wahr, daß der Jüngling jahrelang das Mädchen hat gehen sehen, ohne etwas zu empfinden; daß er sich ihrer Schönheit gefreut hat,

> Wie man die Sterne sieht, wie man den Mond sich beschaut,
> Sich an ihnen erfreut, und innen im ruhigen Busen
> Nicht der entfernteste Wunsch, sie zu besitzen, sich regt.

Es ist dies die Gleichgültigkeit des Knaben- und ersten Jünglingsalters, dessen Kräfte, Wünsche und Beschäftigungen ganz wo anders hin gerichtet sind — bis dem reifern Jüngling auf einmal der Ernst des Lebens naht und zugleich damit der unendliche Himmel der Liebe plötzlich sich aufschließt, so daß ihm seine frühere Kälte und rohe Unempfindlichkeit ein Rätsel ist.

Ein andrer Vorwurf, der dem Gedicht gemacht worden ist, betrifft das Motiv der Eifersucht, mit dem die Idylle schließt. Konnte man der ganzen übrigen Bewegung die höchste Seelenwahrheit, die innigste Treue nicht absprechen, so sollte doch die eifersüchtige Aufwallung am Schlusse nicht passend sein. Schiller sogar schreibt darüber, am 18. Juni 1796: „Daß Sie die Eifersucht so dicht daneben stellen und das Glück so schnell durch die Furcht wieder verschlingen lassen, weiß ich vor meinem Gefühl noch nicht ganz zu rechtfertigen, obgleich ich nichts Befriedigendes dagegen einwenden kann. Dieses fühle ich nur, daß ich die glückliche Trunkenheit, mit der Alexis das Mädchen verläßt und sich einschifft, gerne immer festhalten möchte.“ Was Goethe darauf erwidert, ist schlagend. „Für die Eifersucht am Ende“, schreibt er, „habe ich zwei Gründe. Einen aus der Natur: weil wirklich jedes unerwartete und unverdiente Liebesglück die Furcht des Verlustes unmittelbar auf der Ferse nach sich führt, und einen aus der Kunst: weil die Idylle durchaus einen pathetischen Gang hat und also das Leidenschaftliche bis gegen das Ende gesteigert werden mußte, da sie denn durch die Abschiedsverbeugung des Dichters wieder ins Leidliche und Heitere zurückgeführt wird. Soviel zur Rechtfertigung des unerklär-

lichen Instinkts, durch welchen solche Dinge hervorgebracht werden." — Man hört es diesen Schlußworten an, daß Goethe über den Einwurf etwas ärgerlich geworden war, so wie er auch in dem Gespräche mit Eckermann sich bitter gegen die Tadler äußert. Gerade dieser Unwille, diese Intoleranz des Dichters beweist, wie innig dies Gedicht aus seiner Seele kam, wie er in alter Weise instinktiv und begeistert der Stimme des Genius gefolgt war. Bei Hermann und Dorothea zeigt er dieselbe Empfindlichkeit: er konnte ein Buch von Humboldt über Hermann und Dorothea, worin dies Gedicht mit dem höchsten Lobe überhäuft und nur e i n Zug getadelt war, eben dieses vereinzelten Tadels wegen nicht mehr leiden und las es nicht weiter. Dagegen in den Schlußbüchern von Wilhelm Meister, wo er unsicher schwankte, wo er g e g e n den Trieb, ohne Begeisterung schrieb, um nur das Angefangene, so gut es ging, zu stande zu bringen, ließ er sich alles von Schiller gefallen, fragte selbst um Rat und änderte, besserte und verwarf nach Schillers kritischen Bemerkungen.

Die vier Schlußverse unsres Gedichts führen den Leser aus Alexis' leidenschaftlicher Selbstqual wieder, nach Goethes Ausdruck, ins Leidliche und Heitere zurück. Dort formuliert er auch Thema und Inhalt des Gedichts:

Wie sich Jammer und Glück wechseln in liebender Brust.

Die Musen anzurufen, ist eine antike, Goethen in dieser Zeit auch sonst geläufige Wendung. Er tut es auch in Hermann und Dorothea; in den Römischen Elegien wandte er sich an die Grazien. Die Wahrheit des lieblichen Schlußgedankens:

Heilen könnet die Wunden ihr nicht, die Amor geschlagen;
Aber Linderung kommt einzig, ihr Guten, von euch —

diese Wahrheit hatte Goethe oft in seinem Leben erfahren: die Muse linderte ihm die Schmerzen der Liebe, indem sie ihm den eigenen Zustand in die Ferne rückte und gleichsam zu einem fremden Objekt machte.

Proömium zu Hermann und Dorothea (1, 194). Dies Gedicht sollte als eine Art Vorrede das genannte Epos begleiten, und wie

ein Vorredner von sich, von seinem Publikum, von seinem Werke spricht, so auch hier. Nur ist alles Prosaische und bloß Individuale aufs glücklichste in einer ganz poetischen Behandlung ausgelöscht. Ein Hauch menschlich-natürlicher Lebenseinfalt, ein Zug rührender Vertraulichkeit und lieber Herzlichkeit durchweht dies Gedicht und macht es zu einem der wirkungsvollsten; man muß es lesen, nachdem man Hermann und Dorothea gelesen, um auch den liebenswürdigen Dichter, seine Person, sein Haus sich nahe gerückt zu sehen. Er klagt über kommendes Alter und bittet das Geschick nur um zweierlei, um die fortwährende Gunst der Muse und um einen stillen und frohen häuslichen Kreis. Beides wird ihm die Jugend erhalten und die Heiterkeit nicht erlöschen lassen. Heller flamme das Feuer im Kamin, das die Gattin schürt, in das der Knabe spielend das Reis wirft; der Wein fehle nicht im Becher, die Freunde mögen kommen, sich zu freundlichen Gesprächen niederlassen und des Dichters neustes Werk hören. Es ist eben Hermann und Dorothea. Auf sehr treffende und herzliche Weise spricht er selbst von diesem Lieblingskinde seiner Muse. Den idyllisch-idealen Charakter deutet er in den Worten an:

Deutschen selber führ' ich euch zu, in die stillere Wohnung,
  Wo sich, nah der Natur, menschlich der Mensch noch erzieht.

Auch daß Krieg und Revolution, daß ein politischer Hintergrund das einfach-rührende Idyll trägt, wird in den folgenden Versen angedeutet; denn, sagt der Dichter:

Hab' ich euch Tränen ins Auge gelockt, und Lust in die Seele
  Singend geflößt, so kommt, drücket mich herzlich ans Herz!

In der Tat konnte Goethe selbst Hermann und Dorothea nicht ohne Tränen der Rührung vorlesen. — Interessant sind noch die literarischen Anspielungen in dem Gedicht und die Weise, wie er auch literarisch-kritische Verhältnisse poetisch in den Strom elegischer Poesie aufzulösen wußte. So freut er sich darüber, daß Friedrich August Wolf den einen Dichter

Homer in mehrere Rhapsoden zerlegt hat, denn der Eine war zu groß und schlug allen Mut nieder:

Erst die Gesundheit des Mannes, der, endlich vom Namen Homeros
Kühn uns befreiend, uns auch ruft in die vollere Bahn.
Denn wer wagte mit Göttern den Kampf? und wer mit dem Einen?
Doch Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön.

Später freilich verwarf Goethe wieder die Wolfsche Hypothese. — Auch Voß bekommt wegen seiner Luise einen freundlichen Gruß. Goethe gesteht, daß die Luise ihn zu Hermann und Dorothea angeregt habe. Beide Dichter, Schiller und Goethe, fanden an der Luise das größte Wohlgefallen.

Uns begleite des Dichters Geist, der seine Luise
Rasch dem würdigen Freund, uns zu entzücken, verband.

Ebenso werden die Tadler abgewiesen, die Goethe wegen seiner Elegien und Epigramme, wegen des üppigen und stachlichten Tones, Vorwürfe gemacht. Er beruft sich auf seine römischen Vorgänger und meint mit vollem Recht, gerade er habe den Geist des Altertums ergriffen und die Alten aus der Erstarrung pedantischen Schulwissens befreit:

Also das wäre Verbrechen, daß einst Properz mich begeistert,
Daß Martial sich zu mir auch, der Verwegne, gesellt?
Daß ich die Alten nicht hinter mir ließ, die Schule zu hüten,
Daß sie nach Latium gern mir in das Leben gefolgt?

Und mit Bezug auf die naive Art, den Genuß der Liebe auch poetisch auszusprechen:

Daß ich der Heuchelei dürftige Maske verschmäht?

So ist das ganze Gedicht warm, persönlich, eine liebenswürdige Beichte; so führt es uns ein in den traulichen Kreis des Goethischen Hauses, in das Heiligtum seines schönen Gemütes, und weiß über alles dies den Glanz der Poesie, eine antike Hoheit und Milde zu gießen.

Schiller schreibt über dies Gedicht am 9. Dezember 1796 an Goethe: „Die Elegie macht einen eigenen tiefen, rührenden

Eindruck, der keines Lesers Herz, wenn er eins hat, verfehlen kann. Ihre nahe Beziehung auf eine bestimmte Existenz gibt ihr noch einen Nachdruck mehr, und die hohe schöne Ruhe mischt sich darin so schön mit der leidenschaftlichen Farbe des Augenblicks. Es ist mir eine neue trostreiche Erfahrung, wie der poetische Geist alles Gemeine der Wirklichkeit so schnell und so glücklich unter sich bringt und durch einen einzigen Schwung, den er sich selbst gibt, aus diesen Banden heraus ist, so daß die gemeinen Seelen ihm nur mit hoffnungsloser Verzweiflung nachsehen können."

Euphrosyne (1, 187). Auch diese schöne Elegie bewährt von neuem unsres Dichters Kunst, das ganz Persönliche, Individuelle, das vereinzelte Faktum in ein Allgemeines und Poetisches zu erheben. Euphrosyne ist die junge weimarische Schauspielerin Christiane Becker, geborene Neumann, ein überaus liebliches Geschöpf und Goethes inniger Liebling. Goethe hatte nach dem frühen Tode ihres Vaters sich ihrer Erziehung und Ausbildung angenommen und war durch die Entfaltung eines seltenen Talents, das seine Schülerin zeigte, für seine Mühe belohnt. Sie war neunzehn Jahr alt, als sie starb. Goethe befand sich gerade in der Schweiz, in den Urkantonen, mitten unter Hochgebirgen, Gletschern und Wasserfällen, als ihm die Nachricht ihres Todes zukam. Er schreibt in einem Briefe aus Zürich, 25. Oktober 1797: „Die Nachricht überraschte mich in den formlosen Gebirgen. Liebende haben Tränen und Dichter Rhythmen zur Ehre der Toten. Ich wünschte, daß mir etwas zu ihrem Andenken gelänge." Und in seinen Annalen vom Jahr 1797 findet sich die Stelle: „Christiane Neumann, verehelichte Becker, war von uns geschieden; ich widmete ihr die Elegie Euphrosyne. Liebreiches ehrenvolles Andenken ist alles, was wir den Toten zu geben vermögen."

Wir haben hier also eine Totenelegie, eine Nänie. Bekannt ist, wie Goethe sich gegen den Tod verhielt. In dem reinen harmonischen Menschengefühl, das die Grundlage seiner ganzen Existenz bildete, war ihm das Bild der Auflösung, Zersetzung und Verzerrung, das der Tod gewährt,

innerlich zuwider, und er wendete mit Schauder seinen Blick davon weg. Vivere memento war sein Spruch, nicht memento mori. Komme der Tod einst, wenn es sein muß, ruft er; daran vorzudenken ist schrecklich. Wie er gesteht, eigentlichen Krüppeln und schmutzigen Bettlern nie gern eine Gabe gereicht zu haben, denn der Anblick widerstrebte seinem Natursinn, seinem Schönheits- und Lebensgefühl, so sträubte sich seine Phantasie auch, mit Gräbern und Leichen zu verkehren. Hatte der Tod irgend einen Freund oder eine geliebte Person von seiner Seite gerissen, so heilte er sich durch verdoppelte Tätigkeit, durch festen Anschluß an das Wirkliche und Lebende und indem er den Wert des Tags, der ihm noch lächelte, voll ins Bewußtsein aufnahm. Bei dieser Gesinnung mußte er mit den Griechen zusammentreffen, bei denen Berührung einer Leiche verunreinigte und die in ihrer harmonischen Humanität die herbe Notwendigkeit des Todes unter freundlichen Bildern des Lebens verhüllten. Wenn Goethe also gern sich griechischer Mythen und Vorstellungen bedient, so hatte er dazu bei einer Totenelegie doppelte Veranlassung. So erscheint ihm auch hier die Verstorbene als ein schöner von der Oberwelt scheidender Schatten, den der strenge Gott Hermes niederführt, dem nur noch wenige Abschiedsworte gegönnt sind. Und wie in der griechischen Mythologie überall individuelles Leben mit allgemeiner Symbolik zusammentrifft, das heißt: wie der Gott ein ganz Persönliches ist mit besonderen Schicksalen, ein konkretes Individuum und zugleich irgend etwas Allgemeines, eine Naturpotenz oder ein sittliches Gefühl in ihm symbolisiert ist — so verwandelt sich Goethes Erinnerung an die gestorbene Geliebte, an die mit ihr verbrachten Stunden, in eine ihm erscheinende Person, die erzählend und bittend das Wort an ihn richtet und in rührender Klage die schöne Vergangenheit ihm zurückruft. Das Schweizer Hochland bildet die Szene und den Vordergrund: der Wandrer zieht im tiefen Tale am tosenden Strom in tiefer Nacht, als ihm plötzlich die lichte Erscheinung wird; und nachdem sie wieder geschwunden, liegt die Nacht noch tiefer um ihn her:

die stürzenden Wasser
Brausen gewaltiger nun neben dem schlüpfrigen Pfad.
Unbezwingliche Trauer befällt mich, entkräftender Jammer,
Und ein moosiger Fels stützet den Sinkenden nur.
Wehmut reißt durch die Saiten der Brust, die nächtlichen Tränen
Fließen, und über dem Wald kündet der Morgen sich an.

Sehen wir noch auf den poetischen Stil des Ganzen, so hat der Dichter kaum etwas Zarteres, Innigeres, Gedankenvolleres gedichtet. Einzelne Bilder zeigen die frische Naturkraft, wie sie seiner Phantasie in jüngern Jahren so energisch zu Gebote stand. Überall tritt uns die Sprache antiker Poesie, eine griechische Empfindungsweise, eine in dem Adel hellenischer Form die Tiefe modernen Gefühles bergende Darstellung entgegen. Gleich anfangs ist es ganz griechisch gedacht, wenn der Dichter ruft:

Und der göttliche Schlaf*) eilet gefällig voraus,
Dieser holde Geselle des Reisenden. Daß er auch heute
Segnend kränze das Haupt mir mit dem heiligen Mohn!

Echt griechisch und zugleich rein menschlich ist es, den vereilenden Wert der Lebenstage zu preisen:

Jenes süße Gedränge der leichtesten irdischen Tage,
Ach, wer schätzt ihn genug, diesen vereilenden Wert!

Und die später vorkommende Klage, daß in der Natur alles nach festem Gesetz unwandelbar sich abrollt und nur über dem Menschenleben der Zufall waltet, daß im Menschenschicksal die Ordnung sich oft umkehrt und der Vater verlorene Söhne und Enkel beklagt, auch dies ist im Sinne griechischer Tragik wie des Homer, der auch hierin in zerstreuten Zügen die spätere griechische Lebensansicht antizipiert hat. Ganz in der schönen geistigen Sitte der Griechen aber befinden wir uns da, wo Euphrosyne den Dichter bittet:

Laß nicht ungerühmt mich zu den Schatten hinabgehn!
Nur die Muse gewährt einiges Leben dem Tod.

Die Schatten alle, fährt sie fort, schweben massenweise und

*) δῖος ὕπνος.

ungesondert in dem finstern Reiche des Todes, wen der Dichter aber gerühmt, der wandelt einzeln und gestaltet im Kreise der Heroen. Und dann, wenn du ein Lied zu meinem Andenken gesungen und den spätern Geschlechtern überliefert hast, empfangen mich als Genossin die übrigen göttlichen Frauen, die Geschöpfe der epischen und tragischen Kunst: Penelopeia, die treuste der Weiber, Antigone, die schwesterlichste der Seelen, und Euadne und Polyxena.

Bildete doch ein Dichter auch mich! und seine Gesänge,
Ja, sie vollenden an mir, was mir das Leben versagt.

Durch Goethes und Heinrich Meyers, seines Freundes, Veranstaltung kam ein steinernes Denkmal der Christiane Neumann in den Garten einer weimarischen Gesellschaft zu stehen, welches Denkmal noch heutzutage dasteht und von Reisenden im Andenken an den Dichter und die von ihm besungene Künstlerin besucht wird.

Ich bemerke nur noch, daß die Verse 45 ff.:

Knabe schien ich, ein rührendes Kind, du nanntest mich Arthur,
Und belebtest in mir britisches Dichtergebild',
Drohtest mit grimmiger Glut den armen Augen und wandtest
Selbst den tränenden Blick, innig getäuschet, hinweg —

sich auf das Shakespearesche Stück König Johann beziehen, in welchem Goethe selbst der jungen Schauspielerin die Rolle des Arthur einübte. Arthur ist der Neffe König Johanns und soll von dem königlichen Kammerherrn Hubert geblendet werden. Goethe stellte bei der Probe diesen Kammerherrn vor, und gerade in jener Stunde scheint er am innigsten von dem Talent und der Wahrheit der lieblichen Anfängerin gerührt worden zu sein. Alles, was in den folgenden Versen von der Flucht und dem Sprung des jungen Prinzen erwähnt wird, bezieht sich auf das genannte Stück, und ist jedem, der dasselbe gelesen hat, leicht verständlich.

Die Metamorphose der Pflanzen (2, 247). Dies Gedicht, in elegischem Versmaß, ist zugleich ein didaktisches und ein Muster didaktischer Poesie. Das erste Erfordernis jedes Lehrgedichts,

daß der zu überliefernde Stoff, die darzulegende Lehre an sich der poetischen Behandlung sich frei und leicht darbiete, ist hier vollkommen erfüllt: es ist keine philosophische oder mathematische Abstraktion, es ist auch umgekehrt kein bloß empirisch realistisches und grob materielles Erfahrungswissen, kein praktischer Kunstgriff, der hier gelehrt und beschrieben wird, sondern die lebendige Natur, das tiefe geheimnisvolle Leben der Pflanze, die Welt der vegetativen Bildungen, die mit ihren Blüten und Blättern, Stauden, Kronen und Halmen ohnehin der Phantasie so viel Formen und Farben und dem Gemüte so viel Analogien mit dem menschlichen Empfindungsleben gewährt. Der Gegenstand ist ebenso glücklich wie das poetische, sittlich reiche Geschäft des Ackerbaus bei dem alten Hesiod und bei Virgil. Zwar hat auch die Botanik ihre sehr prosaische Seite; auch die Mannigfaltigkeit des Pflanzenlebens wurde in das Netz des sondernden Verstandes gefangen, es wurde nach äußern Merkmalen schematisiert und klassifiziert, es wurden botanische Namen zu Tausenden und abermals Tausenden eingeführt. Aber Goethes Bemühung war es gerade, diese unlebendige, tote Erklärungs- und Einteilungsweise zu verdrängen und die Anschauung, die Aufnahme der Natur durch das ganze und harmonische Menschenbewußtsein an die Stelle zu setzen. Er will in dem Gedicht gerade zeigen, daß *eine* Urkraft, *eine* Urform die Pflanze durchdringt und gestaltet und in mannigfachen Verwandlungen das scheinbar Entgegengesetzte von der Einheit des Gesetzes geheimnisvoll beherrscht wird. Er hatte das Werden der Pflanze mit dem Auge der Phantasie geschaut, die nach Vereinigung strebt: so war die poetische Darstellung fast die natürlichste für ein Wissen, das auf naturphilosophischem, intuitivem Wege gewonnen war und den *totalen* Menschen in Anspruch nahm.

War so der Gegenstand ein der Poesie verwandter, so wird der bloße Lehrton *dadurch* noch näher in die Sphäre des Gemütes versetzt, daß der Lehrer der *Liebende*, die Zuhörerin die *Geliebte* ist. Dem Auge der *Geliebten* deutet er zugleich zärtlich und sinnvoll das Geheimnis der Pflanzen-

verwandlung; ihr gilt die Lehre, nicht der gleichgültigen Menge, und in den Ernst der Beschreibung und des Gedankens spielt der holde Zug des Herzens, die Grazie der Liebe. So erhebt sich gegen den Schluß das Gedicht aus dem Kreise der Pflanze in den menschlicher Empfindung, menschlichen Schicksales; in dem Leben der Menschen findet der Dichter dieselbe stille bildende Kraft wie in der Genesis der Pflanze, die letztere ist ihm umgekehrt das Bild des die Menschenseele und die Menschensitte beherrschenden Gesetzes, und er singt in bedeutungsvollen und herzlichen Tönen, wie beides der einen heiligen Liebe folgt und in demselben Naturwalten befaßt ist.

Durch alles dies wird das Gedicht aus einem didaktischen zum wahrhaft elegischen, dem der Dichter daher auch das elegische Versmaß geben konnte; es vereinigt in dem ganzen Stil, in der Diktion Anmut und Helligkeit mit Tiefe und Bedeutung; in der häufig wiederkehrenden Form der Anrede an die Geliebte, in der eigenen Begeisterung des kindlichen Dichters über die vor ihm sich vollziehenden Naturwunder liegt ein Element zarter Empfindung, welches über dem ganzen Gedicht rührend verbreitet liegt.

Was übrigens die nähere Erklärung des wissenschaftlichen Gehaltes der Elegie betrifft, so haben wir in Goethes Schriften selbst einen Aufsatz, der einen vollständigen Kommentar zu ihr abgibt, nämlich die kleine Schrift „Metamorphose der Pflanzen", die Goethe gleich nach seiner Rückkunft aus Italien verfaßte und im Jahr 1790 drucken ließ, mit der er aber damals, wo die Naturphilosophie noch nicht aufgetreten war, der Begriff der Genesis und Entwicklung überhaupt noch ein ganz fremder war, wenig Beifall erntete. Er schaltete sie später in seine größere Schrift „Zur Morphologie, Bildung und Umbildung organischer Naturen" ein, die in einzelnen Heften seit 1817 erschien. Die ersten Abschnitte der Morphologie, Einleitendes und „Verfolg", enthalten ausführliche und äußerst interessante Selbstgeständnisse Goethes über den Gang seiner naturwissenschaftlichen Studien, ja über seinen Lebensgang und seine ganze geistige Anlage und Richtung überhaupt,

so daß wir die „Morphologie“ als eine wichtige Ergänzung und Fortsetzung von „Dichtung und Wahrheit“ ansehen können. Ein voller Mensch, wie er war, ein Dichter und Künstler, ein Schüler Spinozas, fand er sich der Natur ganz anders gegenüber als die mechanische, tote Naturforschung des achtzehnten Jahrhunderts. Er schaute die Natur als Ganzes und Lebendiges; er nahm sie mit seinem ganzen Menschendasein, mit Sinn und Gemüt, mit Phantasie und Denken zugleich auf; er ließ sie mit offener Integrität auf sich wirken. Daher sein Widerwille gegen die mathematische Naturforschung, gegen alle zerlegenden Methoden, sein Abscheu zum Beispiel gegen Teleskop und Mikroskop, die beide das natürliche Verhältnis der objektiven Natur und des sie schauenden Menschenauges zerstören und nur Fratzen und Ungeheuerlichkeiten schaffen. Von seinem botanischen Studium, von der Weise, wie er zu den Pflanzen überhaupt, dann zu seinen Ideen von der Metamorphose geführt worden, finden sich dort die anziehendsten Berichte. Er ward mit Linné bekannt, aber dessen Klassifikation und Nomenklatur, die dazu berechnet war, alles zu trennen und zu vereinzeln, war ihm zuwider. Nicht Bücher, nicht Buchstabengelehrsamkeit, sondern Freunde, Gelegenheiten, Wanderungen, Reisen, Geschäfte, also das frische Leben, nicht die graue Theorie, machten ihn allmählich auf dem botanischen Gebiet einheimisch. Rousseaus Pflanzenliebe, Rousseaus Schriften über die Pflanzenwelt begeisterten ihn, denn hier fand sich jene lebendige Art, Umgang mit der Natur zu pflegen; auch Rousseau, der schwärmerische Philosoph, hatte so auf der Petersinsel im Bieler See melancholisch und liebebedürftig zu Gräsern und Blumen sich gewandt. Auch unser Gedicht, welches schon 1797 entstand und in Schillers Musenalmanach zuerst abgedruckt war, schaltet er in die „Morphologie“ ein und bemerkt dazu: „Höchst willkommen war dieses Gedicht der eigentlich Geliebten, welche das Recht hatte, die lieblichen Bilder auf sich zu beziehen; und auch ich fühlte mich sehr glücklich, als das lebendige Gleichnis unsere schöne vollkommene Neigung steigerte und vollendete“ — was mit dem früher Bemerkten

übereinstimmt. — Diese Geliebte kann übrigens keine andre gewesen sein als Christiane Vulpius, Goethes nachmalige Gattin.

Amyntas (1, 193). Diese Elegie entstand um ganz dieselbe Zeit wie Euphrosyne, nämlich auf der schon genannten Schweizerreise 1797. Der zufällige Anlaß war ein Apfelbaum, ganz mit Efeu umwunden, den Goethe irgendwo stehen sah. Der Grundgedanke der Elegie ist, daß, wie die Schmarotzerpflanze den Baum abzehrt und doch nicht ohne Gefahr des Lebens von ihm abgelöst werden kann, so auch die Liebe, in der der Liebende seine Kräfte verschwendet, nur mit dem Dasein selbst von ihm genommen werden kann. Die Gefühlsweise in dem Gedicht ist innig, wehmutvoll, naturfreundlich — Form und Äußeres wiederum griechisch, als läsen wir etwas aus der Anthologie. Zu dem griechischen Kostüm gehören zum Beispiel die Namen Nikias und Amyntas, dann der redend eingeführte Baum, der, als das Messer ihn trifft, gleichsam verwundet, den Tod klagend von sich abwehrt — welches alles gerade griechische Vorstellung ist. Die Elegie erschien zuerst 1798 in Schillers Musenalmanach; Körner, indem er von derselben spricht, nennt sie ein „Kabinetsstück“, also ein kostbares liebes Kunstwerk, das man nicht in die Galerie unter die übrigen Bilder hängt, sondern gern nahe bei sich sieht, um davon in jedem freien Moment erquickt zu werden. Schiller schreibt an Goethe, 28. November 1797: „Mit Ihrer Elegie haben Sie uns wieder große Freude gemacht; sie gehört so recht zu der rein poetischen Gattung, da sie durch ein so simples Mittel, durch einen spielenden Gebrauch des Gegenstandes, das Tiefste aufregt und das Höchste bedeutet.“

Kleinerer elegischer Gedichte, schon ans Epigramm streifend, ist noch eine kleine Nachlese.

Der Chinese in Rom (1, 253). Dies Gedicht geht gegen Jean Paul Friedrich Richter. Goethe schreibt an Schiller, 10. August 1796: „Eigentlich hat eine arrogante Äußerung des Herrn Richter, in einem Briefe an Knebel, mich in diese

Disposition gesetzt." Wie ein Chinese in Rom, meint Goethe, die ewigen Schönheitslinien der antiken Kunst bekrittelte und dafür sein krauses, phantastisches, vergoldetes Bauschnitzwerk setzen wollte, so nimmt sich Jean Pauls formloser Stil und seine vergoldete Sentimentalität gegen die Simplizität hellenischer Dichtungen aus.

Spiegel der Muse (1, 253), vom Jahr 1799. Ein kleines liebliches Gedicht in Hexametern, insofern nicht elegisch. In Weise der Anthologie unter einer mythischen Fabel die Wahrheit verhüllend, daß der Dichter nur ruhig, klar und objektiv zeichnet, wenn er nicht auf den schwankenden Wogen der Leidenschaft und des Weltgetümmels fortgetrieben wird, sondern in stiller Einsamkeit sich sammeln kann.

Phöbos und Hermes (1, 254), demselben Jahr angehörig, in elegischem Versmaß, gleichfalls ein kleines griechisches Gedicht, die Weise symbolisierend, wie der Kaufmann, der Krieger und das wahrhaft poetische Gemüt sich zu der Poesie verhält.

Der neue Amor (1, 254), ein kleines elegisches Gedicht, entstand schon 1792 im Hause der frommen Fürstin Gallitzin zu Münster, wohin der Dichter nach dem Feldzug in der Champagne gekommen war. Der pietistische Kreis wollte von keiner Sinnlichkeit etwas wissen und lebte nur in dem spiritualistischen christlichen Jenseits. Goethe fand sich auf die menschlich-irdische Wirklichkeit gewiesen; versöhnend aber wie er war, suchte er die Kunst als Vermittlerin der beiden getrennten Gefühlsweisen: die Kunst war ein zugleich Geistiges und Sinnliches, und so diente dem Dichter eine Sammlung geschnittener Steine, mit ihren heidnischen Darstellungen, die fromme Gesellschaft halb zu sich herüberzuziehen. Bei der Gelegenheit entstand Der neue Amor: dieser Amor ist die Liebe zur Kunst, die entstanden ist aus der Umarmung der sinnlichen Liebe mit der himmlischen Venus Urania. Das Gedicht, sonst sehr graziös, hat etwas Mißfälliges durch die vorgestellte Begattung des Knaben Amor mit der Sternen- und Himmelsgöttin, die man gewöhnt ist sich als seine Mutter zu denken. Freilich sagt der Dichter, Amor sei nicht Knabe,

sondern Jüngling gewesen — aber eben daß er dies sagen muß, erweckt schon unangenehme Nebengedanken.

Schweizeralpe (1, 255) wurde auch auf der Reise durch die Schweiz von 1797 gedichtet. Der Dichter hat die Alpengipfel plötzlich, in einer Nacht, sich mit Schnee bedecken gesehen, und da fällt ihm ein, daß auch das Menschenhaupt, in kurzem Übergang, sich silbergrau färbt und Jugend und Alter sich so nahe gerückt sind wie Gestern und Heute. Ein Ton ernster Trauer klingt durch das Gedicht, während sonst die Naturordnung in dem Wechsel der Lebensalter den Dichter nur mit stiller harmonischer Betrachtung erfüllt, seinem griechischen und spinozistischen Standpunkt gemäß.

Endlich **Die Kränze** (1, 255) gehören auch in die nämliche Zeit, wie Vers und Diktion lehrt. Das schöne und sehr wahre Gedicht (in Hexametern geschrieben), erweitert das enge Thema in Klopstocks Messiade dahin, daß überall, wo ein großer Mensch, sei es ein Held oder Heiliger oder Dichter, gewandelt und uns ein erhebendes Beispiel von Mut und Menschenwert hinterlassen, die Völker andächtig knieen dürfen und still verehren, was ihn geschmückt und gepeinigt, sei es Dornen- oder Lorbeerkranz. Hier haben wir aus Goethes Munde schon die humanistische Lehre von der Gottmenschlichkeit des ganzen Geschlechts, den Kultus des Genius; überall ist Gott Mensch geworden, überall wo ein Genius die verborgene Kraft der Menschheit leuchtend an sich offenbart, überall ist ein heiliges Grab, eine Andachtsstätte. Auch das mißfällt dem Dichter an Klopstock, daß er die Griechen, die doch so reine Menschen gewesen und uns deshalb so nahe sind, als ausländische Muster verwirft und uns auf die inländische Eiche verweist, während er doch selbst wiederum den epischen Kreuzzug nach Palästina unternimmt, also in ein fremdes, nichtdeutsches Land. Dies kleine Gedicht ist eine der ersten direkten Stimmen des Humanismus gegen theologische Dichtungsversuche. Gedruckt ist es zuerst 1815, gedichtet muß es sein, wie ich schon sagte, in den Jahren, wo Hermann und Dorothea entstand.

Epigramme und Xenien

Seit Goethe und Schiller im Jahr 1794 zuerst in nähere Berührung getreten, wurde ihr geistiger Verkehr ein ununterbrochener und alle Tage inniger. Die erste Zusammenkunft in Rudolstadt 1788 war ohne Folgen geblieben, weil Goethe damals die Höhe harmonischer Menschlichkeit und reiner Kunstform schon erreicht, Schiller sich noch auf der Stufe abstrakter Idealität und, was damit zusammenhängt, luxuriöser Wortrhetorik befunden hatte. Jetzt, 1794, war Schiller, der Theorie und Einsicht nach, zu der Identität von Natur und Freiheit, Anschauung und Begriff, Sinnlichem und Geistigem, zu der Identität von Realem und Idealem geführt worden, worin das Schöne besteht; Goethe aber, der von Haus aus diese Einheit besaß und sie in seinen Dichtungen und seiner Person nur immer vollkommener realisiert hatte, neigte bei steigendem Alter und erlöschender Produktivität umgekehrt der Reflexion zu — so daß beide durch fortgegangene Entwicklung an ein ähnliches Ziel geführt worden waren und fortan zusammen gehen konnten. Ein lebhafter Briefwechsel, häufige Zusammenkünfte knüpften das Band immer enger, und so konnte der Musenalmanach auf das Jahr 1797 Gedichte enthalten, die von beiden gemeinschaftlich herrührten und mit dem Namen beider unterzeichnet waren: die **Votivtafeln** und die **Xenien** (4, 156 und 191). Votivtafeln sind bekanntlich solche Tafeln, die nach einem Gelübde (ex voto) in dem Tempel eines Gottes aufgehängt wurden, von denjenigen, die einer Lebensgefahr, einem Schiffbruch, einer Krankheit u. s. w. entgangen waren. Demgemäß lautet die erste Votivtafel:

Was der Gott mich gelehrt, was mir durchs Leben geholfen,
Häng' ich dankbar und fromm hier in dem Heiligtum auf.

Xenien, eigentlich Gastgeschenke, ein Name, der dem Martial entnommen ist, nannten die beiden Dichter die satirischen Epigramme, diejenigen kleinen Distichen, die im Sinne der Neuern, nicht in dem der Alten, epigrammatisch waren; also kurze witzige

Angriffe gegen literarische Gegner, verkehrte Zeitrichtungen, gegen alles, was in der literarischen, politischen und religiösen Welt beiden Dichtern gehässig war. Die erste Idee dazu hatte Goethe, der schon früher die epigrammatische Form gehandhabt, zum Beispiel in den Venezianischen Epigrammen 1790 alles, was er auf dem Herzen hatte, bitter und lustig, ernst und schalkhaft niedergelegt hatte, dem es überhaupt Bedürfnis war, innere Zustände, vorübergehende Stimmungen und Affektionen in poetischer Form von sich abzulösen. Die von Schiller herausgegebene Zeitschrift „Die Horen" hatte den von beiden Dichtern gewünschten Erfolg nicht gehabt, sondern von vielen Seiten teils Kaltsinn, teils geradezu ungünstige Urteile erfahren. Goethe schlug nun vor, jeder der Zeitschriften, die gegen die Horen aufgetreten waren, ein Epigramm zu bescheren, ihr ein Xenion, eben ein Gastgeschenk, zu weihen. Schiller nennt in seinem Antwortbrief den Einfall „prächtig", und alsbald gingen beide Dichter ans Werk — seit dem Anfang des Jahres 1796. Unter der Arbeit erweiterte sich allmählich die ursprüngliche Absicht. Ernste, gedankenvolle Aussprüche mischten sich unter persönliche Angriffe; es wurden immer mehr Gegner in den Kreis gezogen; Goethes politische und naturwissenschaftliche Antipathien fanden ihren Ausdruck, und die literarische Befehdung erstreckte sich bald über alles, was die damalige deutsche Literatur an kleinen und großen Namen zählte und den Dichtern irgendwie von Interesse war. Goethe bekämpfte seine Gegner in der Farbentheorie, die Anhänger Newtons; Schiller streifte durch das philosophische Feld, wo schon Fichte begann Aufsehen zu machen, und der Kampf der Kantischen Schule mit ihren Gegnern Erscheinungen genug darbot, denen sich ein epigrammatisches Zeichen aufdrücken ließ; die französische Revolution, wie sie sich in deutschen Gemütern, Anhängern und Gegnern, abspiegelte, gab Goethe Gelegenheit, diesen und jenen, verdient und unverdient, zu treffen — und so war die Zahl der Epigramme bald auf mehrere Hundert angewachsen. Nebenher liefen einzelne Aussprüche über Autoren, die von beiden Dichtern geschätzt wurden, zum

Beispiel Wieland und Voß; Klopstock blieb nicht ohne Anfechtung; auch zärtliche Liebesepigramme schaltete Goethe ein, wie einst in den Venezianischen Epigrammen. Es sollten beruhigende, versöhnende Sprüche der Weisheit die Reihen neckender Satyrmasken unterbrechen; Kunsttheorie, Lebenserfahrungen, Standpunkte der Moral, Resultate von Studien, Zeitbeobachtungen, auch die Tiefen der philosophischen Spekulation wurden in gedrängten und sinnvollen epigrammatischen Sentenzen formuliert. Später indes schied Schiller für den Musenalmanach die ernsten Epigramme von den persönlichen, die erstern erhielten den Namen Tabulae Votivae, die andern den der Xenien. Eine dritte und vierte Abteilung, überschrieben Vielen und Einer, nahm die zärtlichen und gefälligen auf. Bekanntlich machte dieser sogenannte Xenienalmanach das gewaltigste Aufsehen, die Angegriffenen erwiderten voll Erbitterung, und die Dichter hatten sich Feinde nach allen Seiten hin gemacht. Es tat jetzt not, das Publikum durch positive Dichtertaten zu versöhnen; Schiller ging mit Macht an seinen Wallenstein, und Goethe vollendete Hermann und Dorothea.

In Schillers und Goethes Werke finden wir nun keineswegs sämtliche Distichen aufgenommen. Auch wäre die Auseinandersetzung, was darin Goethe und was Schiller gehörte, schwierig gewesen. Goethe in seinen Gesprächen mit Eckermann meint, bei ihrer jahrelangen engen Verbindung mit dem ununterbrochenen Austausch ihrer Ideen könne das Mein und Dein hier unmöglich ausgemacht werden. Bald habe er den Gedanken gegeben und Schiller habe die Verse gemacht oder umgekehrt; bald habe er den einen Vers, Schiller den andern gemacht. Daher die Erscheinung, daß beide Dichter ein und das andre Distichon in ihre Werke aufnahmen, indem jeder es für sein Eigentum hielt. Sieht man indes näher zu, so kann man je nach dem Inhalt oder Ausdruck in den meisten Fällen die Hand des einen oder andern Dichters wohl unterscheiden. Die Epigramme zum Beispiel gegen die Newtonische Farbentheorie, die gegen den Kapellmeister Reichardt, die politischen

sind offenbar von Goethe; die, wo Sätze der Kantischen oder Schillerschen Ästhetik und Moral ausgesprochen werden, offenbar von Schiller. Schiller zeigt sich in seinen Epigrammen als Denker, Goethe mehr als Dichter. Die Schillerschen Epigramme sind antithetisch, gedankenschwer, sententiös; oft prachtvoll und markig; sie fallen von der Höhe des philosophischen Gedankens und des Ideales mit Adlerflügeln nieder auf die Beschränktheit und Gemeinheit im Staube und zerfleischen sie mit grandiosen Krallen; die Goethischen sind mehr Produkte der Beobachtung, anschauender Lebensweisheit, oft streifen sie ans Humoristische, ans Sprichwort; die persönlichen sind oft witzlos und lahm und dabei doch verletzend; wo das Poetische Eingang fand, wo sich reine menschliche Stimmungen aussprechen ließen, sind sie schön, nähern sich den epigrammatischen Blüten der griechischen Anthologie und schmücken sich mit der Goethischen Anmut. Das eigentlich Antithetische und Sententiöse, das witzig Sinnvolle geht ihnen ab — sie sind mehr von dem ganzen Gemüt als von den Gedanken allein eingegeben. — Einen Teil der Votivtafeln und die Abschnitte „Einer" und „Vielen" hat Goethe in seine Gedichtsammlung aufgenommen und daraus durch neue Zusammenstellung und Hinzudichtung von abrundenden und Übergangsepigrammen ein eigenes Ganze gebildet: „Vier Jahreszeiten", welcher Zyklus sich sehr hübsch ausnimmt und reich an lieblichen kleinen Gedichtchen ist. Der Abschnitt „Vielen" wurde größtenteils zum Frühling, der Abschnitt „Einer" zum Sommer, im Herbst brachte er mannigfaltige Votivtafeln unter, und eine Abteilung Epigramme, die im Musenalmanach „Eisbahn" überschrieben sind, bildet den Winter. Am genauesten sind Bild und Gedanke in dem letzten Abschnitt im Einklang: es sind wirklich kleine Winter- und Eisbilder, an die sich allgemeine Reflexionen knüpfen.

Die **Weissagungen des Bakis** (1, 228), die den „Vier Jahreszeiten" vorhergehen, sind rätselhafte Epigramme, geheimnisvolle, in unverständlicher Bildersprache sich bewegende Prophezeiungen. Goethe dichtete sie 1798, legte manche Anspielungen auf Zeitereignisse hinein und gefiel sich in schein-

barem oder wirklichem Unsinn. Er folgte dabei seiner Neigung nach Geheimnisvollem, Mystischem; er verbarg sich gern vor dem Publikum — ein Hang, der in spätern Jahren noch stärker hervortrat. In den Gesprächen mit Eckermann erklärt er diese Sprüche des Bakis geradezu für Unsinn. Manches ist indes doch leicht zu deuten; so geht zum Beispiel Nummer 5 offenbar auf den Weltkampf zwischen England und Frankreich, der See- und der Landmacht, am Ende des Jahrhunderts.

Balladen und Romanzen

Keinen größern Sprung gibt es als den von Goethes antiken Dichtungen zu seinen Balladen. Dort helle Form, anmutige Geschwätzigkeit, eine heitere Tagbeleuchtung, hier die mystischen Wunder des Gemüts, der dunkle Zug der Seele, ein Spiel von Farben und Tönen, das geheime Leben der Elemente, überhaupt die Nachtseite der Natur und des menschlichen Geistes. Statt der griechischen Metra, die an das Auge und die plastische Phantasie sich wenden, hier das Klingen des Reims, das uralte Maß nach der Zahl der Hebungen sich bestimmender rhythmischer Bewegung, Vorwalten des unmittelbar sinnlichen, bewußtlosen, archaistischen Sprachausdruckes. Gegenstand ist die Welt des unaufgeschlossenen Volksgemütes, der wundergläubigen Volksphantasie, die Welt der Sage und des Aberglaubens, die dämmernde Ur- und Vorzeit, das Menschenleben, wie es in engster Wechselbeziehung mit den Naturkräften und elementaren Gewalten steht und von daher offene und geheime Einflüsse leidet. Die Behandlung ist eine bloß andeutende, rasch mit vorübergehendem Schimmer beleuchtende: statt plastischer Objektivität realer Gestalten, wie in der klassischen Poesie, wendet hier die Musik ihre Zauber auf; das Körperliche erscheint in seine Elemente aufgelöst; nicht der Verstand, nicht das Auge, sondern das gläubige Gemüt, der ganz in seiner eignen Totalität webende Naturgeist soll den erzählten, häufig tragischen Vorfall aufnehmen. Mystik und Naivität spotten in den meisten dieser Balladen der prosaischen Aufklärung, des

modernen Selbstbewußtseins. Wir stehen mit einem Wort ganz in der romantischen Poesie, in der Naturpoesie — und hinter uns weit, weit liegt das klassische Ideal, das griechische Prinzip schöner Gestaltung. Diesen populären, dem Volksgemüte entsprechenden Charakter tragen die meisten Goethischen Balladen und sind so aus den untersten Tiefen der dunkel gebundenen, in sich schaffenden Empfindung, aus der Nacht alter Zeiten, dämonischer Traditionen geschöpft. Sie sind deutsch und nordisch. Einige andre aus der Zeit des Verkehrs mit Schiller streifen in das Gebiet der kunstmäßigen Erzählung, wie Der Gott und die Bajadere, Die Braut von Korinth, noch andre an das Lied, wie Heidenröslein u. s. w. Die frühesten von dem Jüngling gedichteten Balladen sind aber alle in jenem geheimnisvoll populären Empfindungston gehalten, so gleich

Der König in Thule (1, 107). Gretchen singt sie im Faust. Nach Goethes eigener Angabe 1774 gedichtet (Dichtung und Wahrheit, 14. Buch). Was Goethe an jener Stelle von seinem damaligen, wunderbar erregten, dunkeln, sich selbst rätselhaften, Vergangenheit und Gegenwart in eins verknüpfenden Gemütszustande sagt, dient auch zur Charakteristik dieser Ballade. Sie ist von höchster Einfachheit, ein reines Volkslied, naiv, altertümlich, unter der schlichtesten Form ein Gefühl feierlicher Pracht und schwungvollen Ernstes verbergend. Die Szene ist trotz der wenigen Züge doch für die Phantasie lebendig fixiert. Auch das Grundgefühl der Treue bis in den Tod, das Schloß am Felsenufer, das Hinabwerfen in die See — alles dies ist den ältesten germanischen Zeiten oder vielmehr den skandinavischen, den Eddasitten gemäß. Das Metrum bewegt sich bloß durch Hebungen, spiegelt also gleichfalls die älteste germanisch-nationale Poesie. Das ganze Gedicht ist ein treu-ernster, innig-schlichter Liederklang aus der poetischen Heldenzeit.

Der untreue Knabe (1, 103) gehört in dieselbe Zeit und in die nämliche Empfindungssphäre. Das Charakteristische ist nur, daß die Ballade in dem Element des Schauerlichen und zugleich der Ironie über dasselbe mitten inne schwebt. Einer-

seits ist das Entsetzliche, Haarsträubende, Gespensterhafte dem Tone des Volksliedes meisterhaft nachgesungen; ein welscher Knabe hat ein Mädchen verführt, sie darauf verlassen, und sie stirbt an dem Schmerz — worauf bei Blitz und Donner die nächtliche Toten- und Geisterrache folgt. Die kühnsten Sprachfreiheiten, wie sie in alten Schriften und im Dorfliede vorkommen, finden sich angewandt; zugleich die Züge des Schrecklichen zuletzt so gehäuft, daß die Ballade sich überstürzt und in das ironische Element übergeht. Eingeschaltet ist sie in die Oper Claudine von Villa Bella; und nimmt man das Gespräch, das in dem Stück unmittelbar vorhergeht, dazu, so sieht man deutlich, daß das Ganze zugleich Persiflage der damaligen Liebhaberei von Mord- und Gespenstergeschichten in Balladenform ist. Auch daß die Ballade ohne Schluß plötzlich abbricht, findet in dem Drama seine Erklärung: der Sänger wird nämlich durch eine Ohnmacht der zuhörenden Claudine unterbrochen; aber auch ohne diesen Umstand liegt in dem Abbrechen gerade an der interessantesten, schrecklichsten Stelle, wo der Zuhörer mit angehaltenem Atem das Furchtbarste erwartet, die Ironie — so daß der Leser das Fehlende durch ein herzliches Lachen ergänzt*).

In das folgende Jahr 1775 gehören die beiden Gedichte **Das Veilchen** (1, 102) und **Heidenröslein** (1, 12), beide innig und einfältig, singbar und sinnvoll. Das Veilchen verherrlicht die unendliche tiefe Liebe, der es noch Wonne ist, für den Geliebten unterzugehn; Heidenröslein ist ursprünglich ein Volkslied, das sich bei Herder findet und welches Goethe durch eine geringe Umarbeitung sich aneignete. Beide Gedichte sind Allegorien, wenn man will; aber Allegorien in dem Sinne, wie wir bei Goethe schon öfter getroffen, namentlich in seinen Oden: nämlich daß das sinnliche Bild nicht bloß Bild und bloß etwas anderes bedeutende Hülle ist, sondern ein selbständiges Leben hat und reell existiert. Die Geschichten

*) Vgl. das Singspiel Die Fischerin, wo Niklas die Ballade vom Wassermann singt und vorausschickt: „Es ist eher lächerlich als grauslich.“

des Veilchens und des Heidenrösleins sollen von der Phantasie als wirklich geschehen gedacht werden.

Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga (2, 39). Eine „aus dem Morlackischen" übersetzte Volksballade. Goethe ließ sie in Herders Sammlung von Volksliedern erscheinen. Eine französische Übersetzung diente ihm als Original. Sie fällt in das Jahr 1775.

Der Fischer (1, 106), zuerst gedruckt 1779 und also spätestens in diesem Jahr gedichtet. Auf diese, wie auf die gleich zu besprechende Ballade Erlkönig, sowie auf den König in Thule, paßt die von mir gleich anfangs gegebene Charakteristik Goethischer Balladen in vollem Maße. Wir sehen hier die dunkle, träumende, still in sich webende Gewalt des in der Natur ganz befangenen, von Naturmächten gebundenen Gemütes, die Mystik der Empfindung, den Wechselverkehr und Zusammenhang zwischen den Elementen und der Menschenseele. Sehr treffend hat Goethe selbst in den Gesprächen mit Eckermann das diese Ballade durchdringende Grundgefühl bezeichnet. Er meint nämlich, es sei darin „das Gefühl des Wassers ausgedrückt, das Anmutige, was uns im Sommer lockt, uns zu baden". Und in der Tat — der Zug nach dem Wasser, die geheimnisvolle, lockende Gewalt des milden, feuchtverklärten Elements hat in einer sinnlichen Erzählung hier Verkörperung gewonnen. Das Flüstern und Murmeln des Wassers klingt einschmeichelnd, verlockend, verzaubernd; der Sternenhimmel, das eigne Angesicht spiegelt sich auf der glatten Fläche; die Tiefe, die drunten verborgen liegt, reizt die Einbildungskraft; sie malt mit unwiderstehlicher Sehnsucht geahnte Herrlichkeiten, Schätze und Lebenswonnen drunten. In dem mythischen Bewußtsein wird dies Reizende zur Person, zur Nixe, zum Wasserweibe, das den Fischer vom Ufer hinabzieht mit süßer bestrickender Rede. Das feuchte Weib ist die heraufgestiegene geahnte Tiefe, sie ist die Phantasieverkörperung der dunkeln Sehnsucht in der Menschenbrust, sie ist die romantische Sirene. Daher die Worte „Sein Herz wuchs ihm so sehnsuchtsvoll" und „Halb zog sie ihn, halb sank

er hin". — Wollte man noch einen Schritt weiter tun, so könnte man mit Eckermann in dem weichen milden Wasserelement die Verlockung durch üppige Sinnenlust und schwelgerische Weichlichkeit, durch die natürliche Liebe sehen, die gleichfalls unvermerkt den Bewußtlosen und Widerstandslosen in ihre schmeichelnden Arme zieht und ihm das Verderben bereitet, Seele und Leben raubt. — So viel über den allgemeinen Sinn des Gedichts. Behandlung und Form ist meisterhaft. Alle Mittel der Sprachmusik sind aufgewandt. In den Sprachlauten herrscht der mildeste Wohllaut, die Satz- und Versbewegung stimmt ebenmäßig zusammen; wie in Mignons Liede von Italien kehrt auch hier eine bestimmte Cäsur häufig wieder, nämlich die in der Mitte der vierfüßigen jambischen Zeile:

Sie sang zu ihm, sie sprach zu ihm ...
Halb zog sie ihn, halb sank er hin ...
Ach wüßtest du, wie's Fischlein ist ...
Und wie er sitzt und wie er lauscht —

wodurch das Schaukelnde, Wiegende, das Träumerische des Elementes und des Seelenzustandes anmutig versinnlicht wird. Dazu kommt manches einzelne, zum Beispiel die Alliteration:

Labt sich die liebe Sonne nicht,
Der Mond sich nicht im Meer?

und der ganz mysteriöse Schluß:

Und ward nicht mehr gesehn.

Erlkönig (1, 105). Diese Ballade eröffnet das Goethische Singspiel Die Fischerin, das im Jahr 1782 vollendet ward. Wie dort es die Verlockung des listigen einschmeichelnden Wasserelementes war, so durchdringt diese Ballade das düstere unheimliche Nachtgefühl, die Angst und das Grausen, das in der noch ganz im Naturleben verschlungenen Kinderseele durch die Finsternis der Herbstnacht erregt wird. Das Zittern der Schatten, das Spiel halbsichtbarer Nebel,

das Rascheln der welken Blätter wird dem unfreien Gemüte des Volkes und des Kindes wieder zur handelnden und redenden Person, zum Elfenkönig, zum Dämon und Gespenst. Die Lust und das Entzücken, mit dem anfangs alles Schauerliche verknüpft ist, stellt sich in den süßen Verheißungen, den leisen lockenden Worten des Berückens dar; die immer steigende Angst, das endlich tötende Entsetzen in den Drohungen, dem erstickenden Anfassen. Der überwältigenden Phantasie des Kindes widersteht des Vaters freies Bewußtsein, sein Verstand, der sich urteilend, sondernd der Natur gegenüberstellt: „Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif ... In dürren Blättern säuselt der Wind ... Es scheinen die alten Weiden so grau ...“; allmählich aber gewinnt das Grausen der Nacht auch über ihn Gewalt, er kann sich der Sinneseindrücke nicht mehr erwehren: immer rascher wird sein Ritt, wie die Phantasie des Kindes beängstigender: jetzt hält er am Hof, atmet auf, aber die Region der Geister, durch die er gekommen, hat die Seele seines Kindes behalten. Vers und Sprache sind diesem dämonischen Inhalt so angemessen, daß alles vor unserer eignen Phantasie die lebendigste Wirklichkeit erhält. Das ganze Gedicht ist im Volkstone gehalten, im Tone schauerlicher, vom Volke geglaubter und gedichteter Gespenstersagen. Der jambische, mit Daktylen gemischte Rhythmus versinnlicht den unruhigen, immer rascheren Ritt, die steigende Angst, das immer zudringlichere Verlangen des Erlkönigs. Die dumpfen Vokale, die hohlen Laute herrschen vor. Im Sinne des Volksliedes, das gern kurz, dramatisch, aphoristisch erzählt, ist die Frage gleich anfangs: „Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?“ Der Sänger sieht gleichsam den Reiter und fragt nach ihm. Ebenso der schauerlich kurze, abbrechende, erlöschende Schluß: „In seinen Armen das Kind war tot“ — der den schneidenden Eindruck einer plötzlich verstummenden Musik macht. In den Reden des Erlkönigs herrscht in den Sprachklängen wie in der Satzform das geisterhaft Leise, das einförmig Stimmlose. Auch sonst finden sich hier alle kleinen Eigenheiten der romantischen Poesie, alle Klangmittel der sprachlichen und

lyrischen Musik kunstvoll und doch naiv angewandt, zum Beispiel die Alliteration:

Manch bunte Blumen sind an dem Strand,
Meine Mutter hat manch gülden Gewand . . .

oder die verlockende List in dem Vorherrschen des Vokals i:

Du liebes Kind, komm, geh mit mir!
Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir . . .

oder das Hüpfende in den Daktylen:

Und wiegen und tanzen und singen dich ein . . .

wo zugleich durch das wiederholte „und" die vielverschlungenen Tanzreihen, die verstrickenden Bewegungen sich abspiegeln. Dahin gehört die Wiederholung des Wortes „Meine Töchter":

Meine Töchter sollen dich warten schön;
Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn . . .

wo die nüchterne, prosaische Rede ein bloßes „und" oder „sie" gesetzt hätte. Ebenso:

Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht . . .
Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort . . .

und öfter noch die Wiederholung der Anrede. Balladenmäßig, dramatisch ist die durch lauter Reden fortgehende Handlung, ohne daß ein episch erzählendes „er sagte, er erwiderte" u. s. f. diesen unruhigen, mysteriös skizzierenden Gang unterbricht.

Ob Goethe den Erlkönig einem bestimmten Volksliede nachgebildet, und welchem, ist nicht ausgemacht. Ähnliches klingt in sehr viel populären Liedern wider, sowohl deutschen als nordischen. Der Elfenglaube ist ja den nördlichen Völkern seit uralter Zeit eigen. Möglich, daß bloß der allgemeine Eindruck, den Goethe von der Lektüre der dahin einschlagenden Lieder erhielt, sich in dem Erlkönig zusammenfaßte; möglich auch, daß ein individuelles von ihm gehörtes Lied die Grundlage des seinigen abgab.

Zwischen dem Erlkönig und den nun folgenden Balladen liegt eine lange Zeit. Erst die Zeit des nähern Verkehrs mit

Schiller bringt uns wieder Balladen. Wie Goethe unterdes auch in andern Zweigen der Dichtung von der Naturpoesie zur Kunstpoesie übergegangen war, wie das populäre Element vor dem antiken und künstlerischen zurücktrat, so auch in der Ballade. Die eigentlichen Naturstimmen auch in der Ballade gehören der voritalienischen Periode an; die in den letzten Jahren des Jahrhunderts im Wetteifer mit Schiller gedichteten unterscheiden sich zwar immer noch merklich von den Schillerschen und bleiben dem Charakter der Volksballade treuer, sind aber dennoch schon heller, gestalteter, bewußter, und das Prinzip schöner Form und freier Sittlichkeit, das Prinzip der Bildung und die Tageshelle des Verstandes wirft einen mehr oder minder hellen Schein auf das Dunkel des Gemütes. Ganz ins sinnliche Gebiet und in die freie Kunstbildung gehört Der Gott und die Bajadere. Wunderbar durchdrungen aber haben sich beide Prinzipien, die schauerliche Phantasie der Volksmäre und das klassische Ideal schöner Form in der Braut von Korinth.

Die Braut von Korinth (1, 144), 1797 gedichtet, liegt auch der Zeit nach, in welche die Erzählung fällt, auf der Grenze beider Zeitalter, des klassischen und des romantischen, es liegt zwischen Hellenismus und Christentum in der Mitte. Die Form und die äußere Behandlung ist nicht die rhapsodistische der Ballade, sondern es ist eine ruhige, in hellen, klaren Umrissen zeichnende Erzählung: im Grunde derselben aber treiben alle dämonischen Mächte, alle nordisch-romantischen Schauer ihr entsetzliches Spiel. Sinnliche Liebe, Lebenslust, volle Menschlichkeit auf der einen, sepulkrale Greuel, Gräberphantasie, Gespensterspuk auf der andern Seite. Grab und Liebe begegnen sich. Die Braut von Korinth ist eine Goethische Ballade früherer Zeit, die dem spätern Künstler Goethe zur Bearbeitung in die Hand fiel und so an beiden Naturen teilnimmt — was gerade mit dem Inhalt, der individuellen Aufgabe glücklich zusammenstimmt. Goethe selbst nennt das Gedicht ein vampirartiges. Man kann es auch ein religionsphilosophisches, ein religionsgeschichtliches nennen. Es individualisiert den un-

geheuersten Umsturz und Übergang, den das religiöse Bewußtsein, den das Menschenbewußtsein jemals erfahren, nämlich den Übergang von der ganzen und vollen Humanität der Griechen in den Spiritualismus des Christentums. Die Braut von Korinth ist der poetische Ausdruck dieser Krisis. Das Griechentum beruhte auf dem Einklang des ganzen Menschen; der Mensch als Naturwesen war noch nicht geschieden von dem Menschen als geistigem Wesen; das Sinnliche war zur Schönheit verklärt und in freiem Bunde mit dem Sittlichen. Das Christentum lehrte den Menschen von der Natur abstrahieren, das Leibliche, die sinnliche Wirklichkeit als unangemessen, als befleckend fortstoßen: es war die Religion des Jenseits, der Sehnsucht, des Kampfes; nicht die Welt, nicht das Leben war jetzt des Menschen Heimat, sondern das Grab, der Himmel. Der Mensch, als warmes, empfindendes Wesen, der Lebenspuls realer Existenz, die Freude an Natur und Dasein in ihr — dies fiel dem dualistischen Christentum als Opfer:

Opfer fallen hier,
Weder Lamm noch Stier,
Aber Menschenopfer unerhört.

Der Raub alles warmen, sonst für Glück geachteten Daseins, den die neue Idee beging, erscheint dem im alten Hellenentum Verbliebenen wie ein Aussaugen des Lebensblutes, wie ein Vampirdurst, der nur marklose Schatten zurückläßt. (Und hier ist es, wo die Sage den Punkt ihrer Entstehung und ihren verborgenen Kern hat.) Die Braut von Korinth ist der durch die Sage verkörperte Schauer über das unnatürliche Gelübde der Nonne, über die unzähligen Opfer, die der Transzendenz und dem abstrakten Dualismus gefallen sind. Noch im Grabe läßt die einst versagte Lebenslust das Mädchen nicht ruhen, sie wandelt um, aber nur, um das noch Lebende in das Grab hinabzuziehn. So gewinnt sie auch ihren Bräutigam, den ihr religiöser Wahn und klösterliche Zucht geraubt hatte, wieder, und nach der innigen Vereinigung mit ihm ist auch ihr Dasein im Sinne der griechischen Lebensansicht beschlossen und erfüllt —

und es fehlt nur noch die frohe, poetische Leichenfeier der Hellenen, die Flamme des Scheiterhaufens. Sie bittet, die Mutter möge den engen Sarg öffnen, einen Scheiterhaufen errichten:

Wenn der Funke sprüht,
Wenn die Asche glüht,
Eilen wir den alten Göttern zu.

Gedichtet wurde die Braut von Korinth, so wie sie jetzt ist, im Jahr 1797 und erschien im Musenalmanach von 1798; Goethe aber hatte das Gedicht seit langen Jahren mit sich herumgetragen, daran gearbeitet und es reif werden lassen. Es ist wie Faust und so manches andere Lebensprodukt des Dichters, nicht momentane Kunstbeschäftigung. Daher auch der Tiefsinn der religiösen und humanen Idee, die sich darin verbirgt. Das Gedicht ist mit der Sage vom Tannhäuser zusammenzustellen — beide drücken die Sehnsucht nach dem verlorenen Glück des Heidentums aus. — Der Stoff ist der Schrift des Phlegon von Tralles περὶ θαυμασίων entnommen; von da ist die Geschichte in fast alle ältern Bücher übergegangen, die sich mit Gespenstern und Wundern befassen, und fiel aus einem derselben Goethe in die Hand. Die Philologen haben über die Stoffquellen mehrmals Spezialuntersuchungen angestellt, zum Beispiel Struve, „Zwei Balladen von Goethe, verglichen mit den griechischen Quellen, woraus sie geschöpft sind", Leipzig 1826. Auch bei Riemer findet sich das dahin Gehörige, sowie in dem Buche von Weber, „Vorlesungen zur Ästhetik, vornehmlich in Bezug auf Goethe und Schiller", 1831.

Den **Schatzgräber** (1, 115) hat Goethe unter die Balladen gestellt, obgleich das Gedicht eigentlich eine Erzählung mit parabolischer oder allegorischer Wendung ist. Der Schatzgräber ist seinem Sinne nach ein echt Goethisches Produkt — ein Lebensprodukt, wie Die Braut von Korinth. Was die letzte Strophe enthält:

Trinke Mut des reinen Lebens!
Dann verstehst du die Belehrung,

Kommst, mit ängstlicher Beschwörung,
Nicht zurück an diesen Ort.
Grabe hier nicht mehr vergebens!
Tages Arbeit, Abends Gäste!
Saure Wochen, frohe Feste!
Sei dein künftig Zauberwort —

diese Lebensweisheit ist es, die Goethe selbst in einer mühevollen inneren Entwicklung zu erreichen strebte. So wird sein Tasso aus den Höhen unwahrer Idealität immer wieder auf die vernünftigen Schranken objektiver Wirklichkeit zurückgewiesen, so bildet sich Wilhelm Meister zu harmonischem Einklang mit der prosaischen Welt, so findet Faust, nachdem er alle Tiefen eines revolutionären Subjektivismus durchmessen, endlich in freier Welttätigkeit Frieden und Beruhigung. Der Schatzgräber steht ganz auf demselben Standpunkt. Auch hier wird der gewöhnliche Lauf der Dinge, die Sitte, die Gewohnheit, die saure Vermittlung der Arbeit als das Höhere hingestellt gegen die Träume der Einbildungskraft, gegen das Abenteuerliche im Leben und das rasche Haschen nach Geld. Der Schatzgräber, 1797 gedichtet, steht eben der Zeit und Empfindung nach Hermann und Dorothea ganz nahe und empfängt daher seine individuelle Färbung. Wie Hermann und Dorothea das Poetische und Schönmenschliche in den Kreisen des Bürgertums aufweist, so kann man dies Gedicht eine Verherrlichung des regelmäßigen Philisterlebens nennen, des phantasielosen täglichen Geschäftes, des fleißigen Erwerbes, jenes Bürgerlebens, das in regelmäßigem Wechsel auf einen Tag voll Arbeit Abends den Besuch der Freunde und Nachbarn, auf eine saure Woche den Sonntag folgen läßt. Das Graben nach dem Schatze ist nur ein Symbol der Ungeduld, mit der der Jüngling, ohne der Bedingungen des wirklichen Lebens zu achten, schnell sich Reichtum und Ehre und ein Feld für große Taten zu erringen gedenkt, bis er allmählich mit immer langsameren Pulsen sich in die kleinen Kreise und die einförmige Bewegung des bürgerlichen Nahrungserwerbes zurückgedrängt findet. Der Schatz, der Böse, dem der Un-

geduldige seine Seele verschreibt, die Nacht, während welcher die Zauberzeremonie geschieht, ist das Bild für unsinnige Unternehmungen, Glücksspiel und dergleichen sich selbst bestrafende Abenteurerversuche — während der rettende schöne Knabe füglich als die wiederkehrende Selbstbesinnung, als die männliche Reife, die Sehnsucht nach Ehe und fester Niederlassung gedeutet werden kann.

Die Reimverschlingung bei diesem Gedicht ist eine sehr künstliche, — trotz dieser Schwierigkeit ist das Gedicht auch im einzelnen schön und fleckenlos, und man muß gelten lassen, was Körner (in dem Briefwechsel mit Schiller) darüber bemerkt, daß sich nirgends eine Spur von angefügtem Putz weder im Gedanken noch im Ausdruck finde und daß Sprache, Versbau, Ton der Erzählung, alles sich vereinigt, um auf die einfachste Art dem Leser mitzuteilen, was der Phantasie des Dichters vorschwebt.

Der Gott und die Bajadere (1, 150). Diese indische Legende, wie Goethe das Gedicht selbst bezeichnet hat, kommt im Kolorit und in der ganzen Technik der Braut von Korinth sehr nahe. Der Gott und die Bajadere ist mehr eine kunstmäßige Erzählung als eine populäre Ballade, und das epische Element herrscht darin vor dem lyrisch-dramatischen. Die darin verkörperte Idee spricht das Gedicht selbst in den drei Schlußzeilen aus:

Es freut sich die Gottheit der reuigen Sünder:
Unsterbliche heben verlorene Kinder
Mit feurigen Armen zum Himmel empor.

Es ist der schöne tröstende Satz, daß in der tiefsten Verworfenheit der Funke edler Menschenempfindung noch schlummert und wieder hell in Flammen emporschlagen kann — wie ja auch in der Tat die Erfahrung lehrt, daß in den Kreisen der Prostitution oft die treueste und innigste Liebe und manches wahrhaft humane Gefühl unter der Hülle des Lasters erhalten geblieben ist, während umgekehrt in der gesellschaftlichen Region, wo am strengsten auf Zucht und Ehrbarkeit gehalten wird, unter dem Schein der Keuschheit ein hartes, selbstsüchtiges

Herz und die unreinste Phantasie sich verbirgt. Sehr schön ist die Dialektik des Sittlichen in der Legende durchgeführt. Die Bajadere, die durch Preisgebung an der heiligen Liebe sich vergangen hat, wird gerade durch unglückliche Liebe gestraft: zum erstenmal, wo sie sich als Gattin neben dem Gatten fühlt, wird ihr dieser durch den Tod geraubt. Aber indem sie von dem neuen sittlichen Gefühl nicht mehr lassen will, indem sie bereit ist, für dasselbe zu sterben und durch den Tod es zu bewähren, ist sie gerettet und verklärt und alle frühere Befleckung von ihr genommen. So hat manche Prostituierte durch die Ehe als treue Gattin und sorgsame Mutter die Flecken ihres frühern Lebens getilgt.

Die Abwechslung zwischen Trochäen und Daktylen bringt in den sonst ernsten und schlichten Ton ein Element leidenschaftlicher Bewegung. Die Form hat einige Ähnlichkeit mit Schillers Würde der Frauen, wie überhaupt das Gedicht an Schillerschen Stil erinnert, von dem sich Goethe wiederum durch die Abwesenheit alles Rhetorischen und bloß zum Schmuck Dienenden unterscheidet. — Gedruckt im Musenalmanach auf 1798.

Der Zauberlehrling (1, 140). Den Stoff zu diesem gleichfalls im Jahr 1797 gedichteten und im Musenalmanach auf 1798 zuerst erschienenen Gedicht entlehnte Goethe aus der Schrift Lucians φιλοψευδής, wo gerade das Nämliche erzählt wird. Dabei diente ihm wahrscheinlich die Übersetzung von Wieland. Was Goethe dabei eigentümlich gehört, ist erstlich die allgemeine Bedeutung, die er in das Zaubermärchen oder, wie Lucian die Sache genommen wissen will, in die Lügengeschichte zu legen wußte. Diese Bedeutung liegt aber darin, daß es oft zwar leicht ist, die schlummernden Gewalten der Natur zu entfesseln, die Geister aus den Schranken zu locken, aber für den Schüler schwierig, den angestifteten Aufruhr zu stillen, dem entbundenen Strom der Leidenschaften ein festes Bett, ein Ziel und ein Maß zu setzen. Mancher Demagoge — dies mag der konservative Goethe dabei gedacht haben — weiß die Volkswut zu entflammen, aber sie im rechten Augen-

blick vor Umsturz und Zerstörung zurückzuhalten, sein eigenes Verderben zu verhüten, ist er unvermögend. Einen Kampf zu wecken ist leichter, als nach erreichtem Ziel ihn wieder zu beschwichtigen. Zweitens aber ist das trockne Referat bei Lucian in Goethes Behandlung zu der lebendigsten dramatischen Szene geworden. Wir finden den Schüler in einem Monolog, der uns die Momente der Handlung wie die wechselnden Empfindungen des Handelnden anschaulich, bewegt, lyrisch-feurig miterleben läßt. Kürzere und längere Trochäen begünstigen die leidenschaftliche Darstellung. Die Worte der Beschwörungsformel haben etwas Drolliges — wie überhaupt die ernste zu Grunde liegende Lehre mit einer gewissen schalkhaften Komik durchwebt erscheint.

Das Blümlein Wunderschön (1, 108). Ein Gedicht in Gesprächsform, einer neuen Gattung, auf die Goethe, wie er selbst schreibt, auf seiner Schweizerreise 1797 gekommen war. Schiller in seinem Antwortsbrief lobt die neue Erfindung sehr und meint, man vermeide damit viel unnützen Ballast, da der Dichter aller belästigenden Beiwerke, der Einleitungen, Übergänge, Beschreibungen u. s. w. dabei enthoben sei und das Geistreiche und Bedeutende von dem Gegenstande oben wegschöpfen könne. Das vorliegende Gedicht ist nun ein Gespräch des gefangenen Grafen mit den verschiedenen Blumen, die unter dem Gitter seines Fensters blühen; der Schluß ist bekanntlich, daß er das Vergißmeinnicht oder die treue Liebe zur Gattin allen übrigen Blumen vorzieht. Das Gedicht lief bei diesem Stoffe Gefahr, in das Spielende, Nichtige, Gehaltlose, Manieriert-Zärtliche zu verfallen; dies hat Goethe vermieden, indem er alles Sentimental-Galante vermied und Einfalt und Grazie der Empfindung überall walten ließ. Das Gedicht wirkt durch das Anspruchlose und die heitre, helle Vollendung der Form. Es ist ein erneutes, modernisiertes M i n n e l i e d, ein Muster dafür, wie allein das mittelalterliche Minnelied wieder erweckt werden kann. Dem Fehler der Einförmigkeit, der tändelnden Nichtigkeit und abstrakten Naturspielerei würde übrigens auch diese Gattung nicht entgehen, wenn man meh-

rere oder gar viele Liebeslieder in solchem Tone dichten und lesen wollte. Sehr wahr ist, was Körner über dies Lied sagt (an Schiller, 27. Dezember 1798): „Das Lied ist eine Probe, wie man auch noch für unser Zeitalter im Ton der Minnesinger dichten kann. Der verwöhnte Geschmack wird vielleicht hier nicht Würze genug finden; aber der unbefangene Leser, der das Charakteristische jeder Gattung zu schätzen weiß, wird sich an der treuherzigen Einfalt erfreuen und in dem Tändelnden der Einkleidung einen Putz erkennen, der zwar nicht modisch ist, aber das Gepräge eines jugendlichen Zeitalters der Poesie trägt."

Die vier Balladen **Der Edelknabe und die Müllerin**, **Der Junggesell und der Mühlbach**, **Der Müllerin Verrat** und **Der Müllerin Reue** (1, 119—128) sind von Goethe selbst zusammengestellt worden und sollen zusammengehören: Goethe nennt alle vier zusammen in einem Briefe an Schiller einen kleinen Roman. Sie entstanden auf der Reise, die Goethe 1797 durch die Schweiz und Deutschland machte, die dritte vielleicht erst in Weimar 1798. Alle vier sind in der schon erwähnten dialogischen Gesprächsform gedichtet. Nach Goethes eigener Angabe (an Schiller, 14. September 1797) sind alle vier fremden Vorbildern nachgebildet: Der Edelknabe und die Müllerin trägt den Beisatz „altenglisch", Der Junggesell ist wahrscheinlich deutsch, Der Müllerin Verrat ist einer französischen Romanze nachgedichtet und Der Müllerin Reue ursprünglich spanisch. Am gelungensten sind die beiden ersten: schalkhaft und naiv, eine kleine, sehr lebendige dramatische Szene, in freier Versform, mit sehr glücklicher Behandlung des Reims; die zweite in künstlich regelmäßigen Strophen sehr fein technisch ausgearbeitet, dabei voll seelenvoller Zartheit und innigen Gefühls. Die dritte verdient am wenigsten Beifall und bleibt hinter dem französischen Vorbild zurück. Sie ist zu gekünstelt und unklar; der Dichter scheint keine rechte reine Stimmung hinzugebracht zu haben, er hatte die Ausführung zu lange aufgeschoben. Die vierte hat schöne Momente, Stellen voll Zartheit der Empfindung, auch voll Glut der Leidenschaft — im

ganzen aber ist sie doch nicht recht befriedigend. Die viert ist ohne die dritte unverständlich; die beiden ersten könnten jede für sich bestehen. Das Ganze, das Goethe aus allen vieren machen wollte, ist ohne innere Einheit. Der Edelknabe ist ein leichtfertiger Liebhaber, der die schöne Müllerstochter verführen will; der Junggesell in der zweiten ist ein innig bewegter, still liebender Anbeter, der sich phantasievoll mit dem Mühlbach unterredet; der aus der Mühle so schmählich Vertriebene im dritten Liede ist wieder ein liebenswürdiger Dieb, der die Frucht im fremden Garten verstohlen brechen will; und ebensowenig ist Charakter und Person der Müllerin in allen vier Balladen dieselbe. Man sieht, daß die vier verschiedenen Quellen durch keine Kunst sich recht zu demselben Ton zusammenstimmen ließen.

Ein äußerst reizendes Gedicht ist dafür aber **Der Rattenfänger** (1, 116), der zwischen Lied und Ballade mitten inne schwebt. Ein bekanntes Volkslied, Der Rattenfänger von Hameln, gab Goethe Veranlassung dazu. (Die Macht der Musik — dies ist offenbar das Thema.) Der herumziehende Rattenkünstler ist wie so oft zugleich Lautenspieler und Sänger, und indes er Ratten und Wiesel durch seinen als dämonisch vorgestellten Einfluß vertilgt, zieht er unwiderstehlich Kinder, Buben und Mädchen, nach sich. In der Sage spricht sich unverkennbar die Furcht aus, die das Volksgemüt empfindet, wenn der fremde, kunstfertige, anders gekleidete und sprechende Mann im Dorfe erscheint — er verführt die Phantasie der Knaben, er regt die träumenden Wünsche der Mädchen auf: er zieht sie mit seinen Liedern, seiner ganzen Erscheinung aus dem heimatlichen, dunkel gewohnten Kreise in die fremde Welt. Dies erscheint in dem Goethischen Liede in ein heiteres Element des Scherzes, liebenswürdiger Kunstprahlerei aufgelöst, und zugleich ist Rhythmus, Silbenfall und Reim und der ganze Ton unnachahmlich gefällig und reiner Gesang. Nach Riemer (Mitteilungen 2, 620) ist das Lied ein Überbleibsel aus einem gleichnamigen verloren gegangenen Kinderballett der ersten weimarischen Zeit. Und allerdings erinnert es an die beste

Zeit Goethes. — Zuerst gedruckt in Wielands und Goethes Taschenbuch auf das Jahr 1804.

Die Spinnerin (1, 117) ist 1800 zuerst gedruckt, wann entstanden, ist unbekannt. Wahrscheinlich liegt gleichfalls ein Volkslied zu Grunde. Der Ton gleicht dem der Lieder aus Goethes erster Jugendzeit. Das Ganze geht auf ein Wortspiel, auf einen Witz aus:

> Was ich in dem Kämmerlein
> Still und fein gesponnen,
> Kommt — wie kann es anders sein? —
> Endlich an die Sonnen.

Ritter Kurts Brautfahrt (1, 111), im oben genannten Taschenbuch auf 1804 zuerst gedruckt, ein scherzhaftes Rittergedicht, in fließender Versifikation, mit guter Laune behandelt. Wahrscheinlich auch irgend einem fremden oder einheimischen Vorbild nachgedichtet.

Die noch übrigen Balladen liegen einige Jahre später und führen uns in Goethes Greisenalter. Sie kehren zu dem Ton seiner Jugendballaden zurück, das heißt sie sind mysteriös, rhapsodisch, volksmäßig; die Stoffe gehören der Mystik des Volksgemütes, den Kinder- und Ammenmärchen, dem unmittelbaren Gefühlsleben an; kühne Lizenzen des Volksliedes, eine naive, sinnliche, an Naturelementen reiche Sprache. Und so enthalten sie noch einen Schatz echter epischer Lyrik. Dennoch aber unterscheiden sie sich von jenen ersten Balladen, die der volle Dichter Goethe gesungen, durch Verkünstelung, durch manierierte Behandlung, häufig durch wirkliche Dunkelheit, die durch den Mangel kräftiger Anschauung und lebendig zeichnender Darstellung entsteht, mitunter auch durch Überladung mit den naiven Versinnlichungsmitteln der unmittelbaren Volkssprache. So gleich in dem sonst sehr lieblichen Märchen

Hochzeitlied (1, 112), das freilich auch schon in das Jahr 1802 fällt. Zu Grunde liegt eine Volkssage von der Zwergenhochzeit. Goethes Erfindung ist, daß er sie von dem Sänger

an einem Hochzeitfeste erzählen läßt, und zwar an dem Hochzeitfeste eines der Enkel dessen, dem das Wunder begegnete. Was er selbst halb im Traum von den Zwergen hatte vornehmen sehen, das widerfuhr ihm später selbst, als er seine Hochzeit feierte, und so war jenes Begegnis eine Vorbedeutung gewesen; was ihm aber widerfuhr, wird auch seinem Enkel nun zu teil, darum: „So ging es und geht es noch heute", womit das Gedicht schließt. Meisterhaft ist der launige und doch wundergläubige naive Ton des ganzen Gedichts, die poetische Heiterkeit, die menschliche Wahrheit, von der es durchdrungen ist; von höchster volksmäßiger Lebendigkeit sind die einzelnen Schilderungen, zum Beispiel die der Hochzeit, die mit den Worten schließt:

Sie kommen und zeigen und neigen sich all',
Unzählige, selige Leute.
So ging es und geht es noch heute.

Störend wirkt nur die schon gerügte Überladung mit sinnlich-populären Sprachmitteln, die Häufung der Alliterationen, Onomatopöien, Annominationen, Binnenreime u. s. f. — und hierin eben liegt das Manierierte und Absichtliche einzelner Stellen. So ist es offenbar zuviel, wenn es onomatopoetisch heißt:

Da pfeift es und geigt es und klinget und klirrt,
Da ringelt's und schleift es und rauschet und wirrt,
Da pispert's und knistert's und flistert's und schwirrt.

Überhaupt sind alle möglichen Freiheiten in einer Menge angewandt, daß der Verstand, der dadurch beschwichtigt, zurückgedrängt werden soll, gerade reagiert und die Prosa sich wiederherstellt. Das Gedicht ist freilich den scholastischen Interpretatoren, die gerade deshalb viel zu erläutern finden, um so lieber und wie gefunden.

Ähnlich in der Behandlung ist **Der getreue Eckart** (1, 133). Gleichfalls ein Volks- und Kindermärchen, erzählt in dem nachlässigen, sinnlich-lebendigen Tone der Volkssprache. Auch hier hin und wieder Spuren einer manieriert gesuchten Nach-

lässigkeit. Die Moral am Schlusse des Gedichts ist von dem Dichter ganz in Weise der naiven Lehren der Volkspoesie hinzugesetzt. Das Gedicht gehört wie die beiden folgenden in das Jahr 1813.

Der Totentanz (1, 135). Eine schauerliche Kirchhofs- und Mitternachtsballade, aber ins Drollige und Schalkhafte übergehend. Die realistische, scheinbar prosaische Art, das Kindermärchen zu erzählen, die naive Anschaulichkeit der Szene trägt durch den Kontrast mit dem Geisterhaften dazu bei, den ganzen Vorgang ins Ironische umzusetzen. Die Freiheiten und Nachlässigkeiten überschreiten hier oft das Maß des Erlaubten und Möglichen und machen den Ausdruck oft dunkel. Vergleicht man in Betreff dessen den Totentanz mit dem von dem Jüngling Goethe gedichteten und gleichfalls den Volkston anschlagenden Untreuen Knaben, so fällt der Vergleich nicht zum Vorteil des greisen Dichters aus, während umgekehrt der Stoff hier mit reiferer Einsicht gewählt und der Inhalt reicher ist.

In dasselbe Jahr fällt **Die wandelnde Glocke** (1, 132). Ein Kindermärchen, in leichtem, nachlässigem Kinderton erzählt, von keiner großen poetischen Bedeutung, wenn man nicht eben die sinnlich-volksmäßige Naivität des Ausdrucks geltend machen will.

Wanderer und Pächterin (1, 128), gedruckt 1804, leidet gleichfalls stark an Manier und Dunkelheit. Desgleichen:

Wirkung in die Ferne (1, 131), eine heiter scherzende komische Ballade.

Die Kinder, sie hören es gerne (2, 196) hat einen anziehenden Balladenstoff, dessen Behandlung aber so dunkel, der in so geflissentlich nachlässigem Ton erzählt ist, daß der Dichter sich genötigt sah, in einer eigenen kleinen Abhandlung das Gedicht zu erläutern (2, 336). Eine altenglische Ballade liegt zu Grunde, der Gegenstand war dem Dichter längst lieb geworden, so daß er ihn zu einer Oper gestaltet hatte, die teilweise ausgearbeitet wurde, aber wie so vieles andere liegen blieb.

Johanna Sebus (2, 24), wie die Überschrift sagt, zum Andenken eines heldenmütigen Mädchens gedruckt, das in den Fluten des Rheinstromes 1809 umkam, indem sie andern Rettung bringen wollte. Die Behandlung ist an vielen Stellen manieriert nachlässig und daher dunkel, in andern Zügen zeigt sie noch die alte Dichterkraft. Man erinnert sich bei dieser Ballade unwillkürlich des Braven Mannes von Bürger, nur daß Goethe den eigentlichen Volkston doch auch noch in dieser Altersballade richtiger zu treffen wußte — während bei Bürger die großspurige Art der Einkleidung, das quacksalbermäßig schreiende Anpreisen der edlen Tat unangenehm die sonst lebendige und energische Erzählung stört. Im Sinne der Volkspoesie und zugleich sehr zart empfunden sind die Schlußverse bei Goethe: Suschen ist schon ertrunken, da heißt es weiter:

Bedeckt ist alles mit Wasserschwall,
Doch Suschens Bild schwebt überall. —
Das Wasser sinkt, das Land erscheint,
Und überall wird schön Suschen beweint —
Und dem sei, wer's nicht singt und sagt,
Im Leben und Tod nicht nachgefragt!

Schluß

Damit sind wir am Ende dieses Balladenkapitels und der lyrischen Poesie Goethes. Manches habe ich übergehen müssen, teils weil es nicht von allgemeiner Bedeutung war, teils weil es sich an unsern Faden nicht anreihen, in eine unserer Abteilungen nicht fügen wollte. Das meiste, was der alternde Dichter im neunzehnten Jahrhundert an Lyrik produziert hat, durfte beiseite liegen bleiben, der ganze West-östliche Divan zum Beispiel, obgleich natürlich in jener großen Sammlung von orientalischen Liedern noch mancher einzelne Klang sich findet, der die frühere Kraft, Reinheit und Tiefe besitzt, zum Beispiel Suleikas Lied: „Ach, um deine feuchten Schwingen, West, wie sehr ich dich beneide" (5, 87), oder

Wiederfinden: „Ist es möglich! Stern der Sterne, Drück' ich wieder dich ans Herz!" (5, 88) — wo ganz der alte spiegelklare Ausdruck, der musikalische melodienreiche Vers wiederkehrt. Aber auch unter den früheren ist manches zurückgeblieben, was eine ausführliche Erwähnung verdient hätte, zum Beispiel das Gedicht Ilmenau (1, 276; vom Jahr 1783), welches über Goethes eigene Lage in Weimar, über seinen Freund den Herzog ernste, doch versöhnte Betrachtungen anstellt.

Um noch mit dem vollen Eindruck von Goethes lyrischer Meisterschaft und Universalität zu schließen, werfe ich noch einen Blick auf Goethes

Legende des Hufeisens (1, 260). Diese Legende gehört in das Jahr 1797, hat aber Form und Ton der Hans Sachsischen Poesien des Jünglings Goethe. Wie dort, finden wir wieder freie Knittelverse, die nur nach der Zahl der Hebungen gemessen werden, wir finden die Freiheiten, Inkorrektheiten, den altertümlichen Anstrich der Volkslieder. Außerdem hat das vorgerückte Alter des Dichters der Legende eine maßvolle Haltung, eine Klarheit und Selbstbeherrschung gegeben, die wir dort oft vermissen. Die Legende gehört dem schalkhaften Genre an, sie hat einen drolligen Ton, gerade wie die glaubenssichre Zeit des Mittelalters und der Reformation ohne Anstoß ihn sich erlauben konnte. Jene Zeit und Poesie brauchte nicht ängstlich auf der Hut zu sein, das Heilige nicht zu verletzen, weil dieses von keiner Seite eine Anfechtung erfuhr. Daher bei Liedern, Legenden wie bei bildlichen Darstellungen der Steinmetzen und Baumeister oft eine komische, burleske Behandlung der höchsten Mysterien des Glaubens und der göttlichen Personen desselben. Diesen Meistersängervortrag finden wir nun in der Legende mit einer Grazie, Heiterkeit und Liebenswürdigkeit getroffen, daß wir ein altes Volksprodukt zu vernehmen glauben und zugleich den über demselben stehenden, frei bildenden, aber innig nachempfindenden Dichter und Künstler unsrer Zeit. Die Moral und Lehre, die das Resultat des Ganzen ist, gleicht ganz der

Lebens- und Spruchweisheit des Meistergesangs; es ist ein realistischer Satz:

> Wer geringe Ding' wenig acht't,
> Sich um geringere Mühe macht —

und dieser Satz ist zugleich nicht ernst, schwer und wichtig genug, um das Gedicht aus der ihm eigentümlichen Sphäre der schalkhaften Komik und liebenswürdigen Laune herauszureißen. — Wahrscheinlich hat Herders Sammlung von Legenden den Dichter darauf gebracht, sich auch in dieser Gattung einmal zu versuchen.

Anmerkungen des Herausgebers

S. 1 unten. Horaz, Oden III, 6, 46 f.: „Aetas parentum ... tulit nos nequiores."

S. 2 f. Die ältere Fassung dieser „Einleitung" (vgl. die „Vorbemerkung" S. V) enthält hier u. a. den schärferen Satz: „Impotenz ist der Charakter aller Dichter des 19. Jahrhunderts. Sie wissen nicht im dunklen Triebe des Genius aus dem Leben zu schöpfen und aus ursprünglicher Tiefe Gestalten des Lebens objektiv hinzustellen."

S. 3 unten. Hehn hat die hier nur skizzierte Gegenüberstellung in dem Aufsatze „Südwest und Nordost", der seine „Gedanken über Goethe" eröffnet, weiter ausgeführt.

S. 4 unten. Zwischen den Worten „getrübt" und „Hierophanten" bietet die ältere Fassung noch die Sätze: „Man kann nicht umhin, an das 17. Jahrhundert zu denken, wo in geistiger Erstarrung alles wieder untergegangen schien, was die Reformationszeit bewegt hatte. Die Zeit, die auf Goethe und Schiller gefolgt ist, ist auf dieselbe Weise eine Zeit des Rückfalls in den Dogmatismus und Positivismus — eine Zeit der Reaktion, wie ich schon sagte. Längst gebannte Gespenster und Dämonen kehren zurück, die Eulen fliegen wieder. Wie nach dem Zeitalter der Revolution in politischer Hinsicht das Zeitalter der Restauration folgt, so auf die Aufklärung die romantische Rehabilitation des Wunderglaubens, des Mystizismus, des Dogmatismus. Ein neuerwachter Pietismus fängt an, die Kreise des Lebens zu durchdringen, in Schule und Erziehung die Herrschaft anzusprechen und die humane Freisinnigkeit samt deren poetischen und wissenschaftlichen Werken zu verdächtigen. Die Orthodoxie kommt wieder zu Ehren, und oft die geistreichsten Männer setzen eine Art Stolz darein, durch lautes Bekenntnis buchstäblicher Gläubigkeit die Menge in Verwunderung zu bringen. Der Rationalismus, der gegen das Ende des 18. Jahrhunderts eine weitverbreitete Herrschaft übt und der für Goethe die unzweifelhafte Vergangenheit und den überschrittenen Ausgangspunkt bildet, hat jetzt Mühe, im Kampfe mit der Mystik seine Fahne nur überhaupt aufrecht zu erhalten."

S. 5 Mitte. In der älteren Fassung wird auch das Wiedererwachen Dantes, „des scholastischen, kirchlich theokratischen Dichters", hervorgehoben.

S. 5 unten. In seiner Abhandlung „Von dem Berufe unserer Zeit für Gesetzgebung und Rechtswissenschaft" war Savigny 1814

der von Thibaut und anderen verfochtenen Forderung „eines allgemeinen bürgerlichen Rechtes für Deutschland“ entgegengetreten.

S. 8 Mitte. Statt der Sätze „In eine ergreifende Spitze“ bis „schreckliche Fragen stellend“ bietet die ältere Fassung folgende Ausführungen: „Zu dem eigentlichen Liberalismus der Menge und ihrer philosophischen Führer kam dann noch der immer wachsende Einfluß des Kommunismus und Sozialismus. Dieser erklärte Kunstgenuß für ein Raffinement der mit Glücksgütern gesegneten herrschenden Klassen; vor allen Dingen müsse das Leben aus seinen Fesseln gelöst, das Weib aus dem Drucke seiner niederen Stellung emporgehoben, dem Elend und der Armut, dem Schmutz und der Roheit der zahlreichen Hälfte der Menschheit abgeholfen werden. Der Kommunismus hatte dringende Bedürfnisse zu befriedigen, schreiende Mißstände abzustellen; die Reinheit der Kunstform galt ihm so viel wie nichts. Daher in unzähligen Romanen, in Tragödien, z. B. bei Hebbel, das soziale Problem behandelt wird; leider ist die Reflexion darauf das prius, der Ausgangspunkt, und die Phantasie muß hintennach die Verkörperung, das Beispiel suchen, welches natürlich in sich tot und vom Eishauch der philosophischen Idee durchkältet erscheint, während bei dem wahrhaften Dichter Idee und Individuum in einer unlöslichen Einheit sich durchdringt und die erstere abgesondert von ihrem individuellen Körper dem Dichter gar nicht zum Bewußtsein kommt. Hin und wieder behauptet der Kommunismus freilich, die wahre Poesie solle in voller Herrlichkeit erst dann ihre Blüte entfalten und ihre beseligende Macht üben, wenn in der neuen Gesellschaft nur Glück und Frieden und reine Menschlichkeit herrschen wird. Aber das ist weitaussehend. Fürs erste müssen wir noch dankbar sein, wenn der Kommunismus überhaupt die frühere Poesie eines Blickes würdigt; geschieht dies, so bestimmt sich die Schätzung nicht nach dem ästhetischen Wert, sondern nach der möglichen Beziehung zu der kommenden neuen Ära; unter Goethes Werken z. B. fällt die Krone der Bedeutsamkeit den Wanderjahren und dem zweiten Teil des Faust zu.“

S. 9 unten. In der älteren Fassung: „Das Drama auf den Brettern, das Drama als Abbild des Lebens, ruht auf dem Drama des Lebens selbst, auf der Grundlage des nationalen und historischen Inhalts. Ist letzterer dürftig, so fehlen auch die treibenden Säfte, die in der poetischen Blüte, in der dramatischen Kunst zusammenfassen [sic]. Ein Volk wie das deutsche, das schon seit lange keine Geschichte hat — wo sollte es ein Drama hernehmen? Zu einer wahrhaft geschichtlichen Existenz gehören nicht bloß Parteien, sondern auch eine Hauptstadt, als Zusammenfassung des nationalen Lebens; in Deutschland hat von jeher die Hauptstadt gefehlt, und auch eine solche scheint für Drama und Theater eine wesentliche Bedingung. Anders in der Lyrik. Die Lyrik, als Ausdruck des subjektiven Gefühls, ist eine Blüte des Privatlebens.“

S. 10 oben. Statt „in den stillen“ bis „Festgenuß“ hieß es in der älteren Fassung: „in den ewig wiederkehrenden Formen stiller

Menschlichkeit, im Schoße allumfangender Naturgewalten", und am Rande steht: „Die Liebe z. B., eine ganz private Angelegenheit des Dichters, treibt ihn in Lust und Leidenschaft, in Jubel und Verzweiflung zu lyrischen Gesängen." Man vergleiche hierzu die Abhandlung „Naturformen des Menschenlebens" in Hehns „Gedanken über Goethe".

S. 12 oben. Zwischen dem Satz über Goethes Götz und der Aufforderung an den sentimentalen Lyriker stand in der älteren Fassung noch: „Daß umgekehrt ein gefälliger Lyriker Dichtungen von tieferer Substanz und umfassenderer Lebensweite zustande gebracht, dieser umgekehrte Fall ist sehr selten. Horaz weigert sich ausdrücklich an mehr als einer Stelle, höhere Gedichte epischen Inhalts zu schreiben: die gewaltige römische Revolutionsgeschichte zu besingen, ist ihm ein periculosae plenum opus aleae [Oden II, 1, 6], an das er mit seinem lyrischen levius plectrum [ebenda 40] nicht reicht. Dennoch würde Horaz mit seinem Römersinn, der an vielen Stellen großartig durchbricht, mit der reichen Anschauung, die ihm ein bewegtes Jugendleben, die Teilnahme an den großen Erschütterungen der mächtigen Zeit, später sein Leben in der Hauptstadt der Welt gegeben, mit der plastischen Anschauung endlich, die dem ganzen Altertum eigen ist, noch tausendmal eher Gestalten und Farben für ein erhabenes Menschengemälde gefunden haben als unsere sentimentalen Lyriker."

S. 12 unten „Ähnlich" bis S. 13, Zeile 7 „Petrarca" wurde erst in der zweiten Fassung zugesetzt; ebenso die Charakteristik Schillers S. 13 unten bis S. 14, Zeile 24 „Diktion". Und statt des letzten Satzes auf S. 14 hieß es ursprünglich: „Der frische Naturquell, der aus der dramatischen Tat und Leidenschaft hervorbricht, der Duft der Wiesen und Wälder ist hier durch das süßliche Parfüm künstlichen Rosenwassers und nachgemachter seidener Blumen ersetzt."

S. 15 oben. Schiller an Goethe, 30. Juni 1797. — In der älteren Fassung hieß es von Hölderlin: „und der sicherlich allen späteren schwäbischen Lyrikern, selbst vielleicht Uhland nicht ausgenommen, vorzuziehen ist."

S. 15 unten bis 16 unten. Die ganze Darstellung von Hölderlins Leben erscheint erst in der zweiten Fassung, bis zu den Worten „Eigentlich reif zu werden"; ebenso die Sätze S. 17 unten „Auch darin zeigt sich Humboldt" bis S. 18 oben, „niemals hier".

S. 18 oben. Nach Hölderlin und Humboldt wurde in der alten Fassung Tiedge in folgender Ausführung behandelt: „Ein kantischer Dichter, wie Schiller, ist Tiedge, der Verfasser der Urania. Die drei großen Abstraktionen des kantischen Systems — Gott, Freiheit, Unsterblichkeit — sind die Gegenstände seiner Muse. Da sie aber eben Verstandesabstraktionen eines formalistischen Denkens sind: Gott nämlich als jenseits der Welt und des Menschlichen, nicht als innere zu dem Universum sich erschließende und in ihm erst Wirklichkeit gewinnende Idee; die Freiheit als subjektives Vermögen, sich der Notwendigkeit zu entziehen, und als moralischer Imperativ, dem die Neigung und das Glück des Individuums gleichgültig ist und der

sich in einem ewigen Kampf bewährt; die Unsterblichkeit endlich als endlose Fortdauer in der Region der Sterne und Milchstraßen, nicht als gegenwärtiges Erfassen des Ewigen, — da diese Begriffe, sagen wir, nur abstrakt sind, so sind sie auch absolut unpoetisch Innerlich dualistisch wie Schiller, weiß Tiedge doch nicht wie Schiller mit genialer Männlichkeit und ernster Geisteskraft nach erfüllter schöner Natur zu streben. Er umkleidet seine dürftigen Betrachtungen mit allerlei schönen Floskeln einer glatten Diktion, sowie seine didaktischen Absichten mit einem oberflächlichen metaphorischen Bilderschmuck; gerade aber wegen dieser blumigen Diktion und der scheinbaren sittlichen Reinheit und Religiosität wurde Tiedge eine lange Zeit hindurch der Liebling der weiblichen Jugend und in Mädchenpensionaten hochgeachtet."

S. 18 unten. Von den Kriegs- und Vaterlandsliedern Körners hieß es ursprünglich ferner: „In diesen ist das Deutschtum, der Völkerhaß, der versuchte Ton gemütvoller Treuherzigkeit das Produkt der Romantik, die das jugendlich unselbständige Talent gleichfalls erregte. Die klassische Epoche, Schiller so wenig als Goethe, wußte nichts von diesem Deutschtum; beide Dichter wenden sich vielmehr unwillig von dem rohen, unempfänglichen Geschlecht ihrer deutschen Landsleute ab."

S. 19 Mitte. Vor Pfizer gedachte die ältere Fassung auch „der beiden Brüder Heinrich Joseph und Matthäus von Collin, zweier Österreicher, die gleichfalls Schillersche Töne erneuen".

S. 25 Mitte. Vgl. Goethes „Sonett" unter den „Epigrammatisch" benannten Gedichten (2, 154).

S. 27 oben. Nach „Wanderburschen" in der älteren Fassung die Sätze: „Tausendmal verfallen die Romantiker der Gefahr, statt kindlich kindisch zu werden, z. B. in ihren Naturphantasien, wo den Blumen und Bäumen, den Sternen und dem Monde allerlei Empfindungen und Gesinnungen geliehen werden; sie verfallen der Gefahr, bei ihrer Mystik albern und aberwitzig zu werden, bei ihrer Phantastik Unsinn zutage zu fördern, in der Empfindungsfülle geistlos zu erscheinen." Und am Schluß des Absatzes, nach „Sprache zu leben" das scharfe Urteil: „Ihr Deutsch hat nicht den natürlichen Blutumlauf, es ist durch und durch krank. Sie sind plump auch in der Handhabung der Sprache." Dagegen sind die Sätze S. 28 oben „Immerhin" bis „unzulänglich" schon in der älteren Fassung an den Rand geschrieben als Ersatz der im Text gestrichenen Worte: „nur fehlt die sichere Grundlage".

S. 30 unten. Statt des letzten Satzes über Tieck ursprünglich: „die Farben sind wohl schimmernd und mannigfach, aber welken rasch, sobald man mit den so geschmückten Liedern nähere Freundschaft pflegen will. Auch muß man, um eines wahrhaft schönen Zuges willen, oft eine große Menge unnützen Putzes und prosaischer Nichtigkeiten mit in den Kauf nehmen. Die Empfindungen verlieren sich in das Grenzenlose, Unsägliche, Dunstige, die Phantasie tändelt wie ein Schmetterling an der Oberfläche weg, und schlägt man das Buch wieder zu, ist aller Eindruck verraucht."

S. 31. Statt „Von Novalis gilt“ bis „Sterne sichtbar sind“ hieß es in der älteren Fassung: „Überschwenglichkeit der Andacht, krankhafte Sehnsucht, ätherische, fast mädchenhafte Sublimation der ganzen Empfindungsweise, Transzendenz des geistigen Strebens, vor allem aber Mystik und wieder Mystik bildet die Substanz alles seines Dichtens und seines Lebens. Seine Religiosität ist ein mystischer Pantheismus, eine symbolische Naturschwärmerei. Wie es dem Mystiker zukommt, wird er in dem transzendenten Hinübergreifen nach dem Unendlichen zugleich ganz sinnlich und materialistisch; er darf auch nach dem niedrigsten Dinge greifen, denn alles wird durch Symbolik geheiligt. Von ihm gilt recht die romantische Vertiefung in die Gemütsseligkeit, aus deren dunkelm Brunnen die Dinge der Welt wunderbar verändert erscheinen.“

S. 33 oben, Zeile 5. Nach „Einzelheiten,“ in der älteren Fassung noch: „aus Sprüngen unruhiger Phantastik, die ihre Willkür gern für die Freiheit des Genius ausgeben möchte.“

S. 33, Zeile 22 ist wahrscheinlich „von seinen Recken“ statt „von seinem Rocke“ zu lesen. Vgl. unten S. 341 zu S. 175.

S. 33 unten. Nach „bringen“ ursprünglich ferner: „Ein frischer Luftzug schien die Gemütsspröde und das trübe quietistische Brüten zu lösen und ein wirkliches Interesse die närrischen Phantasiespiele und die Schattenbilder entlegener Zeiten zu verscheuchen. Es schien, als ob die Nation das Joch der Romantik abschütteln wolle, der Romantik, die sowohl politisch als ästhetisch nur eine Krankheit war.“ — Auch Goethe urteilte, in einem erst aus dem Nachlaß veröffentlichten Spruch (38, 283): „Klassisch ist das Gesunde, romantisch das Kranke.“

S. 35 oben. Ursprünglich: „. . . ist neulich von F. Delbrück in Bonn einer feindseligen Kritik unterworfen worden. Was sich gegen das Lied sagen läßt, ist was überhaupt dem deutschen Patriotismus zur Last fällt, nämlich daß er den Ideen der modernen Zeit sich nicht inniger angeschlossen hat, daß er mit theologischen und mittelalterlichen Ansichten sich identifiziert und also den Haß gegen Frankreich, dies vorzugsweise moderne Land, zu seinem Hauptmotiv gemacht hat, endlich daß er mehr Theorie, Produkt der Schule, ein immer aufs neue wieder eingeprägter Glaubensartikel als unbefangenes zweifelloses Gefühl ist. Arndt *lehrt* gleichfalls in dem genannten Liede, was das deutsche Vaterland sei, was es nicht sein *soll*, er widerlegt falsche Begriffe auf doktrinärem Wege, er fügt mit theologischer Wendung hinzu: ‚und Gott im Himmel Lieder singt‘.“ Auch wurde die große Beliebtheit Arndts durch den Satz motiviert: „erstens weil er der deutschtümelnd frommen Partei angehört, dann durch seine langjährige Unterdrückung von seiten des absoluten Regiments, dem manche mittelalterliche Phantasien gleichfalls störend waren, wodurch er die Sympathien der liberalen Opposition für sich gewann.“ — Vgl. Joh. Friedr. Ferdinand Delbrück, „Das Volkslied ‚Was ist des Deutschen Vaterland‘ nebst Zuschrift an Arndt“ 1846.

S. 37 oben. Goethe an Zelter, 4. November 1831. In demselben Briefe die S. 38 oben zitierte Äußerung über Uhland.

S. 38 oben. Nach „im spezifischen Sinne dieses Wortes" in der älteren Fassung noch: „Ein Zug der Innigkeit führt ihn zur Natur, der er nicht in freier Mannigfaltigkeit ihrer unendlich wechselnden Gestalten nachzuempfinden Weite der Seele genug hat. Es fehlt also vor allen Dingen Größe und Feuer der Phantasie. Uhlands Phantasie hat keine weittragenden Schwingen, sie umspannt die große Welt nicht. Es fehlt auch der geniale Strahl des Geistes, der die Tiefen der Natur, die Abgründe des Lebens durchdränge und beleuchtete." Und nach „Nichts" (Zeile 15) hieß es: „Das wirkliche konkrete Leben, die gegenwärtige Menschenwelt liegt den Blicken Uhlands zu fern, sie liegt jenseits; daher auch die ferne Vorwelt nur ein scheinbares Leben bei ihm hat, ein Leben in seinem Gemüte. Auch bei Uhland fühlt man die Schranke heimatlicher, provinzieller Abgeschlossenheit; er hat die Sehnsucht des Jünglings, die Sehnsucht nach der blauen Ferne und den Ländern jenseits der den Horizont umschließenden Berge, dieses süße Weh der Jünglingsbrust während seiner ganzen Dichterlaufbahn behalten. Daher die Wehmut ein recht heiteres poetisches Schaffen nicht aufkommen läßt. Ähnliches gilt auch von Uhland als politischem Dichter. Er ist voll der deutschen Treue, und sein Herz schlägt redlich für sein Volk. Aber leider hat auch der Patriotismus zu sehr mittelalterliche Färbung; immer ist es die Vorzeit, nicht die volle Gegenwart, die mit ihren Ideen und Bestrebungen, ihren Idealen und Wünschen aus seinen vaterländischen Gedichten spricht."

S. 41 unten. Der letzte Satz über Chamisso ist in der älteren Fassung umgeben von den folgenden: „Daher ein Zug der Tränen, sogar mitunter der Verzweiflung, unter dem die Poesieblüten, die durchaus des Sonnenlichtes bedürfen, nicht recht aufschlagen und sich entfalten können. Einige seiner Farbenbilder gehen in dem romantischen Helldunkel und der Richtung nach dem Entsetzlichen so weit, daß die Grenze des Ästhetischen überschritten ist. . . . Chamisso ist ein edler Mann, den man lieb gewinnen muß, dem man auch ein nicht unbedeutendes Talent zugestehen kann — ein großer lyrischer Genius war er dennoch nicht, sein persönliches Schicksal auch nicht geeignet, einem solchen glückliche Witterung zu gewähren."

Im Anschluß an diese Sätze hieß es dann: „Nachdem ich Joseph von E i c h e n d o r f f, einen echten Romantiker, der mit seinen zarten innigen Liedern sich ganz innerhalb der romantischen Normen hält, nur erwähnt, gehe ich auf Rückert, Heine und Platen über, von denen die beiden ersteren noch leben." — Auch der hier so auffallend kurz abgetane, in der Bearbeitung nur S. 57 flüchtig erwähnte Eichendorff starb erst 1857.

S. 44 unten. Nach „Vorwurf" ursprünglich noch: „Bei Rückert tritt das formelle Prinzip der romantischen Schule deutlich ans Licht: die Form wird Hauptsache und eben dadurch wieder zur Unform." Dann nach „beschäftigt ist": „Geht man recht auf den Grund der

Sache und fragt, warum Rückert bei einer so liebesseligen Seele und so reicher Phantasie, bei so großer Herrschaft über das Material der Sprache dennoch nicht Eintritt in das innerste Heiligtum der Poesie hat gewinnen können, so ist die Antwort auch hier wieder dieselbe: er ist doch nicht Dichter genug, es ist ihm doch die ursprüngliche Zeugungskraft versagt worden — also das alte Lied, das man von der ganzen poetischen Literatur unseres Jahrhunderts singen kann. Rückert hat den Gehalt nicht kräftig und ursprünglich genug; es fließt bei allem späteren Überfluß die Quelle zu dürftig, und was an dieser elementaren Begabung fehlt, ist durch nichts zu ersetzen."

S. 45. Der Abschnitt über Platen hatte in der älteren Fassung folgende Einleitung: „Platen, der mit Rückert manches Verwandte hat, teilt auch das Vaterland mit ihm. Auch Platen ist aus der romantischen Schule hervorgegangen; dahin weist seine formelle Kunstfertigkeit, sein Anknüpfen an Schelling und die Naturphilosophie, dann an Italien, endlich der literarische Charakter seiner Satire. Echt romantisch ist es, schlechte Schriftsteller mit ungeheurem Aufwand von satirisch humoristischem Feuerwerk zu verspotten; während der echte Dichter mitten unter den Interessen des Lebens verkehrt und aus ihnen heraus die Züge seines satirischen Bildes sammelt, bleibt der Romantiker ewig ein abstrakter Literat, macht wie Schlegel Verse auf Verse, würzt wie Tieck im Zerbino und Gestiefelten Kater seine Märchen mit kritischen Anspielungen oder kommt wie Platen einer schon wieder verschollenen falschen Geschmacksrichtung mit seinen Lustspielen hintennach." Mit den Worten „Aber an dieser Stelle" beginnt die Übereinstimmung, die indes auch hier keine wörtliche ist.

S. 46 oben. Nach „umfaßt wird" ursprünglich noch: „Das geniale Werk ist Gehalt und Form in eins; diese ist nicht an jenem ausgearbeitet, sondern springt unlösbar und identisch mit ihm hervor. Bei Platen ergötzen wir uns an der meisterhaften Form, aber diese tritt zu sehr ins Bewußtsein, als daß der Eindruck ein rein ästhetischer wäre. Die Sprache ist auch bei Platen zu sehr ein verwendetes Material, ein der Kunst dienender, von ihr benutzter Marmor, der, an sich gleichgültig, nur den Formgenuß möglich machen soll; sie ist nicht die ganz durchleuchtete Ätherhülle der von innen organisierenden Seele. Wir würden Platen Unrecht tun, wenn wir ihm alles drängende Pathos absprechen, wenn wir ihn nur" u. s. w.

S. 47 oben. Mit den zitierten Versen endigt der Epilog der Polenlieder Platens.

S. 47 Mitte. Die Einführung Heines schloß (nach „ausgegangen sind") in der älteren Fassung mit den Sätzen: „Sein schriftstellerischer Beruf war ein doppelter, der Charakter aller seiner Leistungen ist ein zwiefacher. Beide Seiten scheinen sich zu widersprechen. Ich erkläre mich deutlicher." Der nächste große Absatz dann (bis S. 48, Zeile 9) beruht auf folgenden Ausführungen, die trotz einiger wörtlichen Übereinstimmungen mit der Bearbeitung, zumal im Hinblick auf Hehns später ungemein verschärftes Urteil über Heine (Gedanken

über Goethe S. 160 ff. 315), ganz mitgeteilt zu werden verdienen: „Heine ist zuvörderst die höchste Potenz der Romantik, die er zu ihrer glänzendsten Höhe bringt, deren Kräfte und Mittel er in dem ausgedehntesten Maße besitzt und beherrscht. Alle Zaubereien der Phantasie, alle sprühenden Farben, alle funkelnden Lichter der romantischen Wunderanschauung — er gebietet über sie ebenso wie über die leisesten, innigsten Harmonikatöne der Seele und die tiefsten stummen Ahnungen des unmittelbaren Gemütes. Was Fr. Schlegel und L. Tieck, was Novalis, Arnim und Brentano nur jemals poetisch gespielt, Heine spielt es mit überlegener Meisterschaft der Lyra ihnen nach. Das ganze somnambüle Zwielicht der romantischen Beleuchtung samt allen grotesken Gestalten, die sich in demselben erzeugen, liegt über seine Dichtungen ausgebreitet. Er weiß alle Geister zu zitieren, die nur jemals die Romantik im Dienst gehabt. Alle Sagen, Märchen, Legenden und Wunder, in denen das Gemüt des Volkes sich dunkel ausspricht — er glaubt und fühlt ihnen nach; er träumt das Weben und Schaffen der Volksphantasie mit, er ist kindlich abergläubisch mit den Kindern, schmiegt sich andächtig schauernd an die erzählende Großmutter; die Sprache uralter poetischer Geschlechter — er versteht und vernimmt sie; die Welt der Volkslieder — sie ist seine Heimat; das instinktive Leben, das in ihnen mit zuckenden Blitzen nach Selbstdarstellung ringt, die Einfalt der durch den Verstand noch nicht gebrochenen Naturstufe des Geistes, diese irrationale Phantasie- und Traumsphäre — sie nimmt ihn gefangen, als wäre er nie aus ihr herausgetreten, und er holt aus ihren tiefsten Schachten und dunkelsten Gängen, was sie nur an Goldadern und Edelsteinen besitzt. Alle moderne Überschwenglichkeit der Subjektivität fließt in Heines Dichtungen über und zieht die ganze objektive Welt in den zitternden Strom ihrer Wellen. Auf ganz romantische Weise weiß er die Natur in das innere Leben des Gemütes einzuführen. Die Bäume, die Sterne, die Blumen, die Gründe des Meeres, die Wolken, alles wird mit menschlicher Subjektivität beseelt. Alle Leidenschaften, Wünsche, Stimmungen des Dichters schaut er aus den Naturobjekten heraus; bald sehen ihn die Blumen an und klagen oder verwundern sich, bald denkt der trauernde Fichtenbaum an die geliebte südliche Palme, bald ist der Nordwind ein Griesgram, der gut gelaunt wird, bald reisen die Wolken vorüber, weil ihnen in der langweiligen Stadt ängstlich wird u. s. w. Auf diese Weise hat Heine die Romantik, die zu der Zeit, wo er auftrat, schon ziemlich sich ausgelebt hatte, mit den glänzendsten Farben wieder aufgefrischt. Er brachte neues poetisches Leben in eine flaue Zeit, in der die Mittelmäßigkeit und Erbärmlichkeit eine breite langweilige Herrschaft ausübte. Er gab der Phantasie wieder Nahrung, er sang wieder das Lied der Seele."

S. 48 unten. Auf „seiner eigenen Poesie" folgte noch: „Er glaubt an Nichts von alle dem, was er singt; und kaum begreift man, wie es möglich gewesen, bei solcher Kälte der Empfindung, solcher selbstbewußten Eitelkeit dennoch jene innigen Kinderlaute, jene Schwärmerei und Andacht, jene tiefen Schmerzen und phantasie-

vollen Träume auf der Lyra mit solcher Meisterschaft modulieren zu können. Er ist eben das gewaltigste Talent, der Romantiker in vollendeter Größe."

Die bedeutendste Kürzung aber hat die Ausführung über Heines politische Lyrik erfahren. Statt des Mittelabsatzes der S. 49 hieß es in der älteren Fassung: „Aber um Heine zu würdigen, scheint mir der ästhetische Gesichtspunkt eben der falsche. Heines Mission war, den Obskurantismus, den Druck der Vorurteile, die Gewohnheit der gläubigen Tradition, die Unfreiheit und Gebundenheit, in welcher Gestalt sie sich auch zeigte, zu brechen. Die Konservativen, die Religiösen, die Moralischen entsetzen sich vor ihm; sie erklären seine prosaischen Schriften für nichtswürdig und sittenlos, aber für einen Lyriker lassen sie ihn gelten, welche Domäne er nie hätte verlassen sollen. Umgekehrt möchte ich sagen: zu einer Dichtung war er nicht geschaffen, aber seine prosaischen Werke bilden durch die freie Luft, die sie durchweht, einen wahren Hochgenuß. Die reichsten Geistesmittel, ein unerschöpflicher Witz, eine Schärfe des Blicks, dem keine verwundbare Stelle entgeht, sind hier in Tätigkeit gesetzt, um nationale Glaubensartikel ihrer usurpierten Herrschaft und ihres Heiligenscheins zu entkleiden. Je seltener in Deutschland die Gabe des Witzes ist, desto mehr ist Heine zu schätzen. Je größer für Deutschland von jeher die Gefahr gewesen, in Mystik sich zu verlieren, in Pedanterie zu erstarren, in Gemütsdämpfen sich zu betäuben, desto wohltätiger ein verneinender, ein befreiender Geist wie Heine. Daß Heine frivol ist, darauf kommt es nicht an; es wäre der deutschen Nation und deutschen Literatur eine größere Dosis Frivolität zu wünschen. Auch daß er leichtsinnig und oberflächlich genannt wird, braucht uns nicht bange zu machen: das deutsche Blut ist nicht zu leicht, sondern zu schwer, und nicht die oberflächliche Gewandtheit ist ein deutscher Fehler, sondern die scholastische Gründlichkeit. Heine hat nebst Börne am meisten dazu beigetragen, wenn überhaupt freie und frische Regungen den deutschen Volkskörper durchziehen. Er war in der Restaurationszeit ein Retter Deutschlands: er und Börne riefen mit der Stimme des Jahrhunderts in die Ohren des behaglich ausgestreckten und in altorientalische und altmittelalterliche Finsternisse versunkenen deutschen Michels. Man muß Heine immer im Verhältnis und Gegensatz zu der Literatur, welcher er angehört, würdigen. Als politischer Lyriker ist Heine gleichfalls aufgetreten, und diese Gedichte sind unter allen, die er geschaffen, die vorzüglichsten. Keiner von der weitverbreiteten Zunft der Freiheitssänger besitzt diesen durchbohrenden Stachel der Satire, keiner trifft den Nagel so auf den Kopf und hält sich so fern von allgemeinen Redensarten und ausgedroschenem deklamatorischem Stroh. Seine Zeitgedichte, sein Atta Troll, besonders aber sein Wintermärchen gehen mit dem schärfsten Blick für das, worauf es bei den konkreten politischen Verhältnissen ankommt, und mit wahrhaft vernichtendem Witz dem Feinde zu Leibe, in dessen Herz die wohlgezieltesten Stiche fallen. Es wäre vom deutschen Liberalismus sehr undankbar, wenn er wegen gutmütiger Skrupel

den mächtigsten Bundesgenossen, der mächtigere Waffen führt als alle die Kleinen um ihn, verleugnen wollte."

S. 51 oben. Von Freiligrath hieß es nach „gefährdet sah" ursprünglich noch: „Unter den kommunistischen Liedern der letzten Zeit hab' ich nichts gefunden, was auf unsterbliche Dauer Anspruch machen könnte. Jetzt ist der Dichter, soviel ich weiß, wieder Handlungsdiener in London, nachdem er die Pension des preußischen Königs mit Eklat zurückgeschickt. Denkt man an die speichelleckerische Servilität und das hungrige Schnappen der Dichter in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, denkt man an die ehrfurchtsvolle, obgleich nie die eigne Achtung wegwerfende Deferenz Goethes und Schillers ihren Gebietern gegenüber, so erkennt man an der schnöden Kriegserklärung Freiligraths recht den fortgehenden Umschwung der Dinge."

S. 53 Mitte. In der älteren Fassung wurde nach Grün und Lenau noch des Ungarn Karl Beck gedacht, „dessen Gedichte ganz an denselben Fehlern leiden und noch weniger durch einzelne ansprechende Züge entschädigen. Auch bei Beck gesuchter Schwung, falsche Metaphernjagd, Aufgeblasenheit des Pathos; dazu gezwungene Sprachform. Beck ist politischer Dichter; ein warmer Anhänger Börnes bringt er dessen Pamphlete in Verse."

S. 57. In der älteren Fassung wurde Mörike nicht wie hier (im dritten Absatz) nur noch mit aufgezählt, sondern zwischen Prutz und Geibel hieß es: „In Schwaben sproßt die alte schwäbische Schule immer fort, ohne in energischer Verjüngung neue Sprossen zu treiben. Ohne Zusammenhang mit ihr singt ein ländlicher Buchfink, der stille und sinnvolle Eduard Mörike, dem manches echt poetische und melodische Lied gelingt, der aber mit seinen Gedichten gleichfalls der gesunkenen Literatur nicht aufhelfen wird." Statt Mörikes, Waiblingers und Eichendorffs wurden dagegen in der Aufzählung „die geistreiche Annette von Droste-Hülshoff" und „der phantasiereiche Schweizer Gottfried Keller" genannt, und zum Schluß hieß es:

„Die lyrischen Dichter drängen sich so zahlreich auf den deutschen Parnaß, sie halten sich alle so sehr in der Mittelregion des ganz artigen Talentes, daß man nur erstaunen muß, daß alle jene Dichter noch Leser finden, daß sich Verleger finden, die eine Summe an die Druckkosten wenden wollen. Mag sich an diesem Reichtum freuen, wer nur mäßige Ansprüche macht; wer an das Größte und Beste aller Zeiten sich gewöhnt hat, ruft über diese Produktion mit den Worten Salomos: ‚Es ist Alles eitel'."

S. 62 oben. „Alles, was von mir bekannt geworden, sind nur Bruchstücke einer großen Konfession." Mit diesen Worten schloß Goethe im 7. Buch von „Dichtung und Wahrheit" (23, 83) die Auseinandersetzung, auf welche Hehn sich hier bezieht. In Wirklichkeit jedoch wurde „die poetische Beichte" erst später die Haupttriebfeder der Produktion Goethes; er selbst hat, besonders durch die zitierte Stelle,

seine Biographen und Kommentatoren verführt, sein poetisches Schaffen einseitig nur unter diesem Gesichtspunkte zu betrachten.

S. 64 oben. Das Zitat aus dem Gedicht „An Lina" (1, 67) findet Parallelen in theoretischen Aussprüchen Goethes. (Vgl. 25, 28. 253; 30, 186.)

S. 65 Mitte. „unabhängig von Schule und Universität": Goethe war an der zeitgenössischen Theorie der Dichtkunst nicht achtlos vorübergegangen, fand sich aber durch ihr Studium ebensowenig gefördert wie durch das Praktikum im poetischen und prosaischen Stil, an dem er in Leipzig (23, 104 ff.) teilnahm. Vgl. S. 76 unten.

S. 66 oben. Götzingers „Deutsche Dichter" erschienen zuerst 1831 f. in 2 Bänden. Sie enthielten eine Auswahl aus der epischen und lyrischen Poesie seit Gellert mit ästhetisch-grammatikalisch-kritischen Erläuterungen.

S. 68 unten. Im Eingang des „Ewigen Juden" hat Goethe ein drastisches Bild dieser Produktionsweise gegeben, das durch mehrere Stellen in „Dichtung und Wahrheit" anschaulich ergänzt wird. (Vgl. besonders 24, 166 f. 232; 25, 10.)

S. 69 Mitte. Unter dem Titel „Gedichte an Personen" konnte Hehn noch nicht die Fülle der hierhergehörigen kleinen und großen Gedichte überblicken, die im 3. Bande der Jubiläumsausgabe zum ersten Male in chronologischer Folge vereinigt sind und das ganze Leben des Dichters widerspiegeln.

S. 72 oben. Der „Übergang zu Schiller" ist im Hinblick auf die in der „Vorbemerkung" S. III erörterte Absicht Hehns zu verstehen, die Lyrik Schillers in unmittelbarem Anschluß an die Goethische in diesen Vorlesungen zu behandeln. Vgl. ferner S. 149 unten; 194 f. 238. 246. 252. 254 f. 301 ff., sowie S. 343 die Anm. zu S. 258 unten und Schiemanns Hehn-Biographie S. 122.

S. 72 unten. Die früheste Liedersammlung Goethes, das Büchlein „Annette" (3, 182 ff. 358) war Hehn noch unbekannt, ebenso eine Reihe der späteren Jugendgedichte (3, 225 ff. 365). Die Darstellung Hehns beruht hier und weiterhin auf „Dichtung und Wahrheit" — über den „Quartband" s. daselbst 22, 167 f. — ohne Kenntnis der ihm noch verschlossenen Jugendbriefe. Aus diesen ergeben sich aber nur unwesentliche Einzelberichtigungen; so zu S. 73 Mitte: die Veröffentlichung der „Höllenfahrt Christi" war Ende 1766 ohne Wissen des jugendlichen Dichters erfolgt, der sich in einem Briefe an seine Schwester darüber beschwerte.

S. 74 unten und S. 75. Vgl. die novellistische Darstellung dieser Vorgänge im 5. Buch von „Dichtung und Wahrheit" (22, 192 ff.).

S. 78 unten. Hier eine spätere Bleistiftnotiz Hehns am Rande des Manuskripts: „In diesen Oden Widerspruch des allegorischen Elements (z. B. der Neid mit seinem Blick, die Speichen des Jahres, der Baum, der Sumpfboden, die Insekten u. s. w.) mit der sinnlichkräftigen Ausmalung, also abstrakt Gedachtes bekleidet mit phantasievoller Anschauung — ganz Ramler."

S. 80 Mitte. Zitat aus dem 8. Buch (23, 133).

S. 81 f. In der bearbeiteten Gestalt, die Hehn hier betrachtet, erschien das Gedicht erst 1815 in den Werken.

S. 86 oben. Über diese „spätere Revision“ s. außer der bezüglichen Anmerkung der Jubiläumsausgabe (3, 363) die Mitteilungen der Weimarer Ausgabe Bd. 5 II, S. 67 ff. und 338 ff.

S. 87 und 90 ff. Bei dem Sesenheimer Liederbuch handelt es sich nicht wie bei dem Leipziger um eine von Goethe selbst veranstaltete Sammlung; es ist darunter vielmehr die Gesamtheit der an Friederike Brion gerichteten oder von der Liebe zu ihr erfüllten Lieder zu verstehen.

S. 88 unten. So wenig wie 1849 Hehn, betrachtete Goethe während seines Straßburger Aufenthaltes und 1811 f., als er diesen in „Dichtung und Wahrheit“ schilderte (vgl. 23, 174. 194; 24, 41. 54), das Elsaß als einen Teil Frankreichs.

S. 89 Mitte. Daß Goethe in Straßburg den Doktortitel erworben habe, wird S. 107 mit Recht bezweifelt. Genau genommen war er nur Lizentiat, nicht Doktor der Rechte, bis er 1825 den Doktortitel honoris causa erhielt.

S. 91. Über die Geschichte der Sesenheimer Gedichte und die Autorschaft der einzelnen Lieder s. die Anmerkung der Jubiläumsausgabe 3, 309 f. und die dort genannten Schriften.

S. 93 oben. Ganymed: vgl. S. 182.

S. 95 Mitte. „Der Herbstwind rüttelt die Bäume“; s. Heines sämtliche Werke (Bibliothek der Weltliteratur), Bd. 1, S. 117.

S. 95 unten. Das Gedicht „An die Erwählte“ wurde allgemein dem Kreise der Friederikenlieder nach Stil und Stimmung zugewiesen, bis ein handschriftlicher Fund (s. d. Anm. der Jubiläumsausgabe 1, 313) zeigte, daß es erst in der Mitte der 1790er Jahre entstand.

S. 97 Mitte. Wanderers Sturmlied: vgl. S. 101 und 155. Die „große Zahl“ Goethischer Gedichte, deren Abfassungszeit Hehn noch unbekannt war, ist inzwischen stark vermindert worden, und zwar weniger durch das Bekanntwerden datierter Handschriften als durch die Veröffentlichung der Tagebücher und Briefe Goethes.

S. 97 unten. „Herbstgefühl“ entstand nach neuerer Auffassung erst 1775 in Offenbach, im Herbst der Liebe zu Lili Schönemann. — Die zitierte Stelle: im 1. Buch von „Dichtung und Wahrheit“ (22, 10 f.).

S. 99 oben. In der Ode „An Ebert“; s. Klopstocks gesammelte Werke (Bibliothek der Weltliteratur), Bd. 3, S. 21.

S. 99 unten. Über den wesentlichen Unterschied zwischen der ersten Fassung dieses Gedichtes (1778) und der 1789 gedruckten s. die Anmerkung der Jubiläumsausgabe 1, 323 f. In der ursprünglichen Gestalt war es allerdings ein „Stegreifgedicht“, eine „Improvisation“ in dem S. 112 Z. 20—23 bezeichneten Sinne.

S. 101 unten: „eine dritte Universität“: „ein drittes akademisches Leben“ (24, 102).

S. 103. Beziehung des Gedichtes „An Lottchen“ auf Charlotte Buff nahm u. a. auch Viehoff an, während Goedeke, v. Loeper u. a. Charlotte Jacobi angeredet glaubten. Mehr Wahrscheinlichkeit hat

jedoch Max Riegers Hinweis auf ein Mädchen in Offenbach, das Goethe mit den Brüdern Stolberg (V. 3 „die beiden") vor Antritt der gemeinsamen Schweizerreise 1775 besuchte.

S. 106. Die Einschaltung dieses Gedichtes in den „Faust" gehört ebenso wie die Erwähnung in den „Lehrjahren" erst den späteren Gestalten der beiden Werke an.

S. 109 unten. Vgl. die Darstellung im 16. Buche von „Dichtung und Wahrheit" (25, 16 f. 25 ff.).

S. 117 oben. Ebenda im 19. Buche (25, 116 f. Vgl. 30, 2).

S. 117. Die Worte „In die Zeit" bis „das Gedicht" stehen im Manuskript am Rande, als Ersatz der im Text gestrichenen Worte: „In diese Epoche setzt Goethe selbst das Gedicht." Es ist dies die einzige Stelle, an der die Abgrenzung zweier Vorlesungen kenntlich wird, und sie zeigt zugleich, daß Hehn gelegentlich den fortlaufenden Text des Manuskriptes beim Vortrage vom Katheder aus durch Vorausdeutung und Rückblick nach Bedarf abrundete. Im übrigen ist anzunehmen, daß Hehn sich fast wörtlich an das ausgearbeitete Manuskript hielt. In seinem Lebensbilde (vgl. die Fußnote oben S. IV) sagt Theodor Schiemann S. 116: „Hehn las so vortrefflich, als ob er frei redete, und noch heute lebende ehemalige Zuhörer sind voll des Eindruckes, den der feurige, mit ganz neuen Anschauungen auftretende junge Dozent machte."

S. 121 unten. Weder Viehoff noch Hehn konnten die alten Abschriften Herders und der Hofdame v. Göchhausen kennen, durch welche das Gedicht auf „Ilmenau, 6. Mai 1776" datiert wird.

S. 123. Hehns Bedenken über die Beziehung des Gedichtes „Im Sommer" haben eine eigenartige Bestätigung durch den Nachweis gefunden, daß es gar nicht von Goethe stammt, sondern von Joh. Georg Jacobi. Vgl. Weimarer Ausgabe Bd. 1, S. 388 f.

S. 125. Unmittelbar nachdem Hehn diese Vorlesungen gehalten hatte, erschienen (gleichzeitig) die beiden ersten Bände der Briefe Goethes an Charlotte von Stein, von Adolf Schöll (3 Bände, 1848 bis 1851) erstmalig veröffentlicht. Hier, im 2. Bande, mußte Hehn das Gedicht „An Lida" als Anfang eines Briefes an Frau von Stein (9. Oktober 1781) finden und dadurch mit einem Blick erfahren, wer unter Lida zu verstehen war. Ein Blatt mit Auszügen und Notizen aus der Schöllschen Publikation, das dem Manuskript der Vorlesungen eingelegt ist, zeigt, daß Hehn die Notwendigkeit einer Umarbeitung des Lida-Abschnittes alsbald erkannte. Sie unterblieb aus den in der „Vorbemerkung" S. V erörterten Gründen.

S. 125 Mitte. In seinem Kommentar zur „Harzreise im Winter" (2, 283 ff.) gedenkt Goethe dankbar einer Rezension seiner Gedichte, in welcher der Kritiker „in den Gedichten an Lida größere Zartheit als in allen übrigen ausgespürt" habe.

S. 126 unten. Den Irrtum, daß auch die „Nähe" zu den Lida-Gedichten gehöre, hat die Stellung veranlaßt, die Goethe den Versen 1806 in den „Werken" gab. — Die Epigramme, die Hehn S. 127 f. dieser Gruppe anschließt, stehen ihr in der Tat mit wenigen Aus-

nahmen zeitlich nahe. „Erkanntes Glück“ war bestellte Arbeit für einen Freund, der seiner Gattin einen Stein in Gartenanlagen errichten wollte (1, 367), und die „Süßen Sorgen“ gehören dem späteren Kreise der „Römischen Elegien“ an (1, 369 f.).

S. 130 oben. „Kritiker“: Joseph Hillebrand in seiner „Deutschen Nationalliteratur“ (1845).

S. 131 oben. Der erste Band der Briefe an Charlotte von Stein, der mit dem zweiten gleichzeitig erschien — vgl. die Anm. zu S. 125 — hätte Hehn belehren können, daß das „Liebebedürfnis“ auf der Übersetzung eines lateinischen Gedichtes aus dem 16. Jahrhundert beruhte, die Goethe am 2. November 1776 an Frau von Stein sandte.

S. 132 oben. Vgl. Horaz, Satiren I, 5.

S. 132 Mitte. Hehns Vermutung hat sich durch Goethes Brief an Göschen vom 6. November 1788, in welchem von dem „Besuch“ die Rede ist, bestätigt.

S. 134 oben. Vgl. S. 261. Die „Gedichte in antiker Form und mit antikem Geist“ werden S. 259—305 ohne eine entsprechende zusammenfassende Überschrift behandelt.

S. 135 unten. In dem „Zerstreuten“ und „Zusammengelesenen“ der Naturbilder macht sich der Einfluß des Gedichtes geltend („Ich denke dein“ von Friederike Brun), das die Anregung zu dem Goethischen gab.

S. 139 Mitte. Nachweislich war es die Burgruine von Lobeda bei Jena, die den Hintergrund des Gedichtes bildet. — Die „Elegie“ Matthissons: s. Kürschners Deutsche Nationalliteratur Bd. 135 II, S. 205.

S. 139 unten. „damals“: 1796.

S. 141 oben. Vgl. Goethe an Schiller, 30. Juni 1798. Über das Pseudonym s. ferner S. 218. 227. 231.

S. 141 Mitte. Vgl. oben S. 64. Abscheu vor der Drucklegung dichterischer Schöpfungen gehabt zu haben, bekennt Goethe mehrfach auch in den Werken: 23, 101; 24, 32 f. 69. 151. 244; vgl. aber auch 22, 203; 37, 194. 219.

S. 142 oben. Vgl. S. 178 f. des Falkschen Buches.

S. 142 unter der Mitte. Datierung und Beziehung des „Abschieds“ sind fraglich geblieben; s. die Anm. der Jubiläumsausgabe 1, 311.

S. 142 unten. Hehns Stilgefühl hat sich auch in diesem Falle bestätigt: schon in einem vor Goethes italienischer Reise aufgestellten Verzeichnis seiner Gedichte findet sich „Ich wollt', ich wär' ein Fisch“; s. d. Anm. der Jubiläumsausgabe 1, 310.

S. 144 oben. S. d. Anm. a. a. O. 1, 314 f. Das Gedicht ist in der Tat erst 1812, und zwar in ähnlicher Weise wie die „Nähe des Geliebten“ entstanden; s. oben S. 134 f.

S. 145. Vgl. Hehns Aufsatz „Naturphantasie“ in den „Gedanken über Goethe“ S. 281 f.

S. 148 Mitte. Das Zitat über Spinoza aus dem 14. Buche von „Dichtung und Wahrheit“ (24, 217; vgl. ferner 25, 4 f. 7 ff.).

S. 150. Notizen im Manuskript zeigen, daß Hehn den Inhalt des mittleren Absatzes in der Vorlesung durch Beispiele belegte.

S. 151. Herder: im ersten „Fragment", Abschnitt 15.

S. 152. Über antike und moderne Metrik s. ferner S. 259 nebst Anmerkung S. 313 f.

S. 155, Zeile 13. Vgl. S. 97 und 101.

S. 160. Auch über den „Faust" wollte Hehn in Dorpat Vorlesungen halten; s. Goethe-Jahrbuch XV, 118 und 129 ff., ferner „Gedanken über Goethe" S. 148 ff.

S. 160. Das Verhältnis der Prometheus-Ode zu dem Prometheus-Drama scheint vor Hehn niemand richtig erkannt zu haben. Die praktische Konsequenz dieser Auffassung wurde zuerst in der Jubiläumsausgabe (2, 291; 15, 336) gezogen.

S. 163. Der „Wandrer" ist zwar nicht „ungefähr gleichzeitig" mit dem Wertherroman (1774) entstanden, aber das in elsässischen Eindrücken wurzelnde Gedicht wurde 1772 in Wetzlar ausgeführt. Die Empfindung der Stimmungsverwandtschaft führte also Hehn zu einer im Wesentlichen richtigen Datierung, während die ihm zugänglichen Quellen, besonders Goethes eigne Worte in einem Brief an Zelter (28. Juni 1831) auf eine frühere Zeit wiesen.

S. 171. Über den Mahometplan s. besonders den Schluß des 14. Buches von „Dichtung und Wahrheit" (24, 200 ff.; vgl. 15, 332 f.), über die ursprünglich dialogische Gestalt d. Anm. Jub.-Ausg. 2, 280 f.

S. 173 unten. S. Bettinas Brief vom Abend des 7. Juli 1808 (Goethes Briefwechsel mit einem Kinde S. 145 f.). Auch Stolbergs „Felsenstrom" (s. Kürschners Deutsche Nationalliteratur Bd. 50 II, S. 75) entstand erst nach Goethes Ode, im Juli 1775 auf der gemeinsamen Schweizerreise.

S. 175 unten — S. 188 „ersetzen kann". Den Abschnitt über die Gedichte „Harzreise", „Seefahrt", „Ganymed", „Gesang der Geister", „Grenzen der Menschheit", „Das Göttliche" und „Meine Göttin" hat Theodor Schiemann 1894 im Goethe-Jahrbuch (XV, 119 bis 129) veröffentlicht. Die sinnstörenden Fehler jenes Abdrucks (z. B. „elektrisierenden" statt „antikisierenden", „Freude des Daseins" statt „Freude, die das Dasein") sind eine Folge der außerordentlich schwer zu entziffernden Handschrift Hehns, die auch auf vorliegendes Buch trotz aller Bemühungen des Herausgebers sowie der trefflichen Setzer und Korrektoren nicht ohne böse Wirkung geblieben sein wird. (S. z. B. die Berichtigung S. 331 zu S. 33.) Worte wie „zart" und „grob", „fein" und „frei", „leisen" und „tiefen", „züchtig" und „prächtig", „heiter" und „hörbar", „neckisch" und „nordisch", „weiter" und „wieder", „titanisch" und „literarisch", „spielen" und „schreiben", „empfangen" und „angefangen", „angestrebten" und „angstvollen" u. s. w., aber auch, infolge einer eigenartigen Abkürzungsmethode, Worte wie „positive" und „gegenseitige", „starb" und „auftrat" sind in Hehns Schrift meistens nur durch den Zusammenhang zu unterscheiden.

S. 175 unten. Goethes Kommentar zur „Harzreise" ist in den Anmerkungen der Jubiläumsausgabe (2, 283—289) vollständig abgedruckt

S. 182. Die S. 93 oben gegebene Datierung des „Ganymed" kam der wahrscheinlich richtigen noch näher als diese. Das Gedicht

ist in Stimmung und Ausdruck so eng verwandt mit anderen Erzeugnissen der Wetzlarer Zeit, daß man es den frühesten Oden (vgl. S. 154 f.) zurechnen möchte. — Die Stelle im „Faust": V. 1070 ff.

S. 188. Vgl. die Anm. der Jubiläumsausgabe 2, 282. — Den gemeinsamen Namen „Oden" hat Goethe selbst diesen Gedichten in freien Rhythmen nicht gegeben. Das zuletzt besprochene, „Meine Göttin", hatte er ursprünglich nur „Ode" überschrieben. („Hymnen und Dithyramben": 24, 89.)

S. 189 oben. Die beiden Gedichte, die Hehn hier den Oden anschließt, entstanden nebst dem „Felsweihegesang. An Psyche" (3, 66) im Anfang der Wetzlarer Zeit. Lila und Urania waren die poetischen Namen für die Darmstädter Hofdamen v. Ziegler und v. Roussillon. Vgl. die Anm. der Jubiläumsausgabe 3, 310 f.

S. 191 oben. Goethes Angabe im 17. Buche von „Dichtung und Wahrheit" (25, 34), das „Bundeslied" sei zum Geburtstage Ewalds gedichtet, beruht in der Tat auf einem Erinnerungsfehler; die Hochzeit des Genannten (im September 1775) gab den Anlaß.

S. 192 unten. Vgl. Schiller an Goethe, 17. Februar 1802. — „doch wohl herübergekommen": laut Tagebuch am 21. Februar. Abgesehen von einzelnen Mitteilungen Riemers wurden größere Partien aus Goethes Tagebüchern erst 1874 bekannt. Einzige Gesamtausgabe in der Weimarischen, 13 Bände, 1887—1903.

S. 196 oben. „Reineke Fuchs": Ges. 10, V. 67. Horaz a. a. O.: „inter Hectora Priamiden animosum atque inter Achillem ira fuit capitalis."

S. 197. Goethes eigene Schilderung: in den „Annalen" von 1802 (30, 98; vgl. 1, 327). Falk: S. 181 ff. Die Nennung einer Gräfin Einsiedel beruht auf Verwechselung mit Egloffstein.

S. 198 Mitte. Das Gedicht Kotzebues war 1803 in dessen Zeitschrift „Der Freimütige" erschienen. — Dem Umstand, daß „Dauer im Wechsel" in den älteren Ausgaben (seit 1806) nicht nur in der Abteilung „Gott und Welt", sondern außerdem auch unter den „Geselligen Liedern" stand, haben wir eine Besprechung durch Hehn zu verdanken, die wir für die anderen philosophischen Gedichte Goethes entbehren müssen, abgesehen von der „Metamorphose der Pflanzen" (s. S. 294 ff.), die ebenfalls in zwei Abteilungen („Elegien" und „Gott und Welt") stand. — Vgl. S. 238 f.

S. 201 Mitte. „Musen und Grazien": s. S. 225 f.

S. 202. Die Annahme, daß „Offene Tafel" nicht lange vor 1815 entstand, hat sich bestätigt. Die französische Quelle (s. d. Anm. der Jubiläumsausgabe 1, 332) war zur Zeit dieser Vorlesungen noch unbekannt.

S. 205 oben. Die Datieruug des „Musensohns" in das Jahr 1774 beruht auf Goethes Äußerungen darüber im Anfang des 16. Buches von „Dichtung und Wahrheit" (25, 9).

S. 207 über der Mitte. Ebenda im Anfang des 13. Buches (24, 131 f.).

S. 207 unten. Goethe sandte das gewiß neue Gedicht am 23. Januar 1775 an Lavater.

S. 208 oben. In der „Emilia Galotti" I, 4. Vgl. auch die Äußerung in Goethes „Wahlverwandtschaften" II, 3 (21, 159).

S. 214. Die Ausführungen über Goethes Verhältnis zu Schiller beruhen teilweise auf Äußerungen gegen Eckermann; vgl. 18. Januar 1825, 7. und 14. März 1830.

S. 218. Die Veröffentlichung der „Musageten" unter dem Pseudonym Justus Amman scheint allerdings für die frühere Datierung zu sprechen (vgl. S. 141 oben), Goethes Tagebuch vom 16. Juni 1798 macht aber mindestens wahrscheinlich, daß das Gedicht damals entstand, gleichzeitig mit dem ebenfalls anakreontisch-trochäischen „Deutschen Parnaß", der mit derselben pseudonymen Unterschrift veröffentlicht wurde; s. S. 227.

S. 220 ff. Die Abweichungen der Zitate von dem Text der Jubiläumsausgabe (1, 263. 372) erklären sich daraus, daß Hehn nicht die 1776 gedruckte Fassung zugrunde legt, sondern die spätere Bearbeitung.

S. 225 unten. Vgl. S. 201.

S. 227 Mitte. Schlegels parodistischer Wettgesang erschien 1800 im „Athenäum".

S. 227 unten. „Justus Amman": s. S. 141 und 218. — Eine glaubhafte Deutung des „Deutschen Parnaß", und zwar auf Gleim, gab nach Daniel Jacoby besonders Max Morris, s. d. Anm. der Jubiläumsausgabe 2, 274 f. Daß das Gedicht, so wie wir es kennen, erst im Juni 1798 entstand, ist zweifellos, aber nicht ausgeschlossen, daß Goethe darin auf einen älteren Plan oder Entwurf zurückgriff. — Die Notiz S. 233 aus Goethes Tagebuch besaß Hehn aus Riemers „Mitteilungen über Goethe" Bd. 2 (1841), S. 543.

S. 239 unten. Über die Xenien s. S. 301 ff.

S. 251 oben. Die Zitate aus der „Italienischen Reise": 26, 24. 28. 143.

S. 253 oben. „wie schon erwähnt": S. 250. In den „Lehrjahren" wird die Vorgeschichte Mignons erst im 3. Kapitel des 8. Buches (18, 290 f.) erzählt.

S. 255. Das Gedicht „An Mignon" hat nie in eigentlicher Beziehung zum „Wilhelm Meister" gestanden, s. d. Anm. der Jubiläumsausgabe 1, 320 f.

S. 258 unten. Hier folgten im Manuskript noch die Sätze: „Damit, meine Herren, nehmen wir von Wilhelm Meister Abschied. Es bleiben nur noch die Gedichte antiker Form sich nähernd (Römische Elegien, Venezianische Epigramme, Alexis und Dora u. s. w.) und die Balladen übrig — womit dieser Monat wohl hingehen wird. Die Besprechung der Gedichte Schillers mit stetem Hinblick auf Goethe — denn keine Parallele ist mehr geeignet, Schillers Besonderheit, seine Vorzüge und Schwächen, hervorzuheben — verspare ich für das nächste Semester, wo eine Stunde in der Woche uns wohl ausreichen wird." Vgl. S. 337 zu S. 72 oben.

S. 259 oben. „früher": S. 127 f. Über die Anwendung antiker Versmaße s. oben S. 152 f., über den deutschen Hexameter

insbesondere Hehns Vorlesungen über „Hermann und Dorothea“ S. 129 ff.

S. 260 unten. Das Zitat aus dem „Neuen Pausias“ V. 17 f.

S. 261. Kritische Schriften I, 27 ff. — In Bezug auf die „Triumvirn“ (Elegie 5, V. 20) folgte Hehn auch schon S. 134 der 1796 zuerst ausgesprochenen Auffassung August Wilhelm Schlegels, wogegen Friedrich Schlegel 1808 (ebenso Haug im Cotta'schen Morgenblatt vom 26. November 1813) unter Berufung auf Scaliger die heute allgemein anerkannte Deutung auf Catull, Tibull und Properz gab.

S. 264 unten. Die Deutung auf Lida (s. o. S. 339 zu S. 125) überrascht an dieser Stelle, da doch S. 268 f. die Rolle Christianens in den „Römischen Elegien“ richtig dargelegt wird; vgl. die Anm. der Jubiläumsausgabe 1, 350 oben.

S. 269 unten. Auch die Weimarische Ausgabe hat nur einen Teil der unterdrückten Elegien bekannt gemacht (Bd. 1, S. 412. 419 f. 423; vgl. Bd. 5 II, S. 373).

S. 270 Mitte. Die „nicht produzibeln“ Venezianischen Epigramme dagegen sind in der Weimarischen Ausgabe zum Abdruck gebracht worden (Bd. 1, S. 440 ff.; Bd. 5 II, S. 374 ff.).

S. 272—277. Drei Blätter des Manuskriptes sind durch Abreißen der oberen linken Ecke beschädigt, wodurch auf fünf Seiten Stücke des Textes verloren gegangen sind, während auf einer Seite ein Zitat (Epigramm Nr. 29) von dem Schaden getroffen wurde. Von den 5 lückenhaften Partien konnte nur eine mit voller Sicherheit ergänzt werden: der auf „Sakontala“ bezügliche Satz S. 275. In den vier anderen Fällen war die Ergänzung nicht mit gleicher Sicherheit möglich, und es wurden daher statt der fehlenden Worte oder Wortteile in unserem Text Punkte gesetzt. Mutmaßlich ist zu ergänzen: S. 272, Z. 3 „den Elegien klingt der“; Z. 4 „der Grundton ist harmonisch“; Z. 6 „tief erregt durch die“; Z. 7 „aristokratisch-monarchischer Gesinnung“. — S. 274, Z. 7 „Bildern der kleinen Liebesnovelle“; Z. 8 „venezianischen Lebens und Treibens“; Z. 10 „sind vorübergehende Stimmungen“; Z. 11 „die neptunische Inselstadt“. — S. 277, Z. 10 v. u. „anmutige Leichtigkeit der“; Z. 8 v. u. „der endlichen Vereinigung“; Z. 7 v. u. „wird, teilt sich das Distichon zwischen“; Z. 5 v. u. „bekommt und der Faden sich“; Z. 4 v. u. „dagegen setzt“. — Die Lücken auf S. 276 lassen sich nur mit noch geringerer Wahrscheinlichkeit ergänzen, obwohl auch hier der Sinn nicht zweifelhaft ist.

S. 272 unten. „Schon früher“: S. 232.

S. 276 oben. Der griechische Maler Timanthes wird bei Plinius gleichfalls im 35. Buche der Naturalis historia erwähnt.

S. 279 über der Mitte. Zu den Sätzen „Die Beantwortung . . . zum Lesen kommen“ hat Hehn an den Rand geschrieben: „Umarbeiten!“

S. 280 oben. In Hehns von Schiemann S. 153 ff. mitgeteilten Dispositionen zu der geplanten Goethebiographie (vgl. oben S. V), heißt es: „Es gibt keine meisterhaftere Erzählung als die vom Schlaraffenlande.“

S. 281 Mitte. Das ganze Fragment der dritten Epistel wurde erst 1894 im Goethe-Jahrbuch XV, 3 ff. gedruckt; vgl. Weimarische Ausgabe Bd. 5 II, S. 370 ff.

S. 288 oben. Humboldt hatte getadelt (in § 34 seines 1799 erschienenen Buches), daß Dorothea „bei dem Überfall der Krieger zu den Waffen gegriffen und dreingeschlagen habe". Vgl. Hehns Vorlesungen über „Hermann und Dorothea" S. 95. Goethe zu Eckermann, 23. März 1829.

S. 288 unten. Die Bezeichnung „Proömium" stammt nicht von Goethe, der die Elegie in einem Briefe an Schiller (7. Dezember 1796) eine „Ankündigung" des Epos „Hermann und Dorothea" nennt.

S. 294 unten. Vgl. d. Anm. S. 342 zu S. 198.

S. 303 unten. Gespräch mit Eckermann: 16. Dezember 1828. Vgl. d. Anm. der Jubiläumsausgabe 4, 326 ff.

S. 305 oben. In den Gesprächen mit Eckermann findet sich eine bezügliche Stelle nicht; dagegen stellt Goethe in seinem Briefe an Zelter vom 4. Dezember 1827 die Weissagungen des Bakis auf eine Stufe „mit dem Hexeneinmaleins und so manchem anderen Unsinn, den man dem schlichten Menschenverstande anzueignen gedenkt". Hehns Annahme, daß manches doch (wenn auch nicht leicht) zu deuten sein werde, haben — auf Grund eines für Hehn noch völlig verschlossenen Materials — die durch ihre Methode und ihre scharfsinnigen Kombinationen gleich ausgezeichneten Untersuchungen von Max Morris bestätigt; s. d. Anm. der Jubiläumsausgabe 1, 363 f.

S. 306 Mitte. Die zitierte Stelle: 24, 215 f.

S. 308 oben. Der „Klaggesang" kann nicht vor 1775 entstanden sein, und gedruckt erschien er 1778 in der genannten Sammlung Herders; s. d. Anm. der Jubiläumsausgabe 2, 280.

S. 308 Mitte. Gespräch mit Eckermann: 3. November 1823. Die S. 309 oben Eckermann zugeschriebene Ansicht findet sich bei diesem weder in den Gesprächen mit Goethe noch in seinen 1824 erschienenen „Beiträgen zur Poesie".

S. 312 unten und S. 314. Die Annahme, daß „Die Braut von Korinth" 1797 nicht ganz neu, sondern durch Bearbeitung einer früheren Fassung entstanden sei, hat in dem reichen Material, das seither für die Entstehungsgeschichte der Goethischen Dichtungen erschlossen wurde, keine Stütze gefunden, s. d. Anm. der Jubiläums-Ausgabe 1, 346 f. Ob Hehn selbst an ihr festhielt, läßt seine von Schiemann S. 160 mitgeteilte Notiz vom 17. Oktober 1854 nicht mit Sicherheit erkennen.

S. 318. Vgl. Goethe an Schiller, 31. August und 14. September, Schillers Antworten vom 15. und 22. September 1797. Diese Briefe beziehen sich unmittelbar nur auf die von Hehn anschließend an „Das Blümlein Wunderschön" besprochenen Balladen, nicht auf jenes selbst, das aber dann mit diesen in Schillers Musenalmanach auf das Jahr 1799 erschien; s. d. Anm. der Jubiläumsausgabe 1, 340. 342 f.

S. 320 unten. Bezüglich des Datums wurde Hehn durch eine Verwechselung irregeführt, die Riemer a. a O. begegnete; s. d. Anm. der Jub.-Ausg. 1, 341. Das Gedicht entstand wahrscheinlich nicht vor 1801.

S. 321 oben. Zwischen dem von Hehn richtig vermuteten Volksliede und der „Spinnerin“ steht eine Bearbeitung des Motivs durch Joh. Heinr. Voß von 1791, die Goethe in die uns vorliegenden Strophen konzentrierte; s. d. Anm. der Jubiläumsausgabe 1, 341 f.

S. 321 über der Mitte. Das Vorbild zur „Brautfahrt“ war eine Erzählung in den Mémoires des Herrn von Bassompierre, die Goethe bald nach ihrem Erscheinen (1795) las.

S. 323 unten. Die Fragmente der Oper „Der Löwenstuhl“ hat neuestens Max Morris im Goethe-Jahrbuch XXXI (1910), 85 ff. eingehend behandelt.